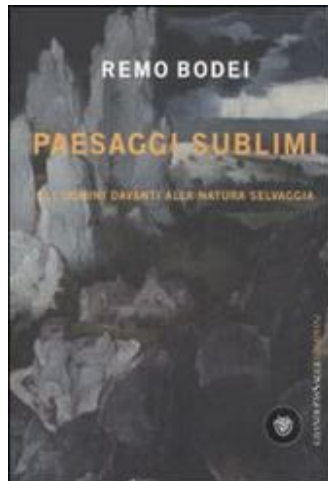


Remo Bodei

PAESAGGI SUBLIMI

Gli uomini davanti alla natura selvaggia



Vi sono luoghi di fronte ai quali gli uomini hanno per millenni provato paura e sgomento: montagne, oceani, foreste, vulcani, deserti. Inospitali, ostili, desolati, evocano la morte, umiliano con la loro vastità, minacciano con la loro potenza. Eppure, dagli inizi del Settecento, cominciano a essere percepiti come “sublimi”, dotati di un’intensa e coinvolgente bellezza. Questa radicale inversione del gusto non ha una rilevanza esclusivamente estetica: implica un nuovo modo di forgiare l’individualità grazie alla sfida lanciata alla grandezza e al predominio della natura. Da tale confronto scaturisce un inatteso piacere misto a terrore, che da un lato rafforza l’idea della superiorità dell’uomo e, dall’altro, contribuisce a fargli scoprire la volontà di perdersi nel tutto. Dopo aver toccato lo zenit, le teorie e la sensazione del sublime conoscono un’eclisse nel momento in cui pare capovolgersi la bilancia delle forze: quando l’umanità occidentale crede di aver iniziato a sconfiggere la natura svelandone i segreti e soggiogandone le energie. Il sublime si sposta allora sempre di più dalla natura alla storia e dalla storia alla politica. Sebbene gli sviluppi delle tecniche abbiano attualmente reso patetica o scellerata la lotta contro una natura offesa e ferita, gli immensi spazi siderali sembrano aprire nuove frontiere del sublime. Quale rapporto abbiamo oggi con una natura solo in piccola parte addomesticata? Come il sublime può continuare a svolgere la sua funzione di salvarci dall’ottusità



intellettuale e dal torpore emotivo sollevandoci dalla banalità del quotidiano? Qual è il destino dell'umanesimo? Lo mostra questo saggio - affascinante per lucidità, rigore e leggibilità – attraverso una documentata mappatura dei territori del sublime e un'acuta interpretazione delle sue metamorfosi storiche e teoriche.

BOMPIANI

© 2008 RCS Libri S.p.A. Via Rizzoli 8 – 20132 Milano

ISBN 978-88-58-70556-8

In copertina: Joachim Patinir, Saint Jerome in a Rocky Landscape,
National Gallery, London Cover

design: Polystudio. Copertina: Carla Moroni.

Visita il sito www.bompiani.eu e diventa fan di Bompiani su Facebook
(<http://www.facebook.com/pages/Bompiani/111059814766>)

Remo Bodei è professore di Filosofia alla University of California, Los Angeles, dopo aver insegnato a lungo alla Scuola Normale Superiore e all'Università di Pisa. Ha dedicato le sue ricerche all'idealismo tedesco, al pensiero utopico, alla teoria delle passioni, alle logiche anomale e ai paradossi del tempo. Tra le sue opere: *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno* (Torino 1987), *Hölderlin. La filosofía y lo trágico* (Madrid 1990), *Geometria delle passioni* (Milano 1991), *Ordo amoris* (Bologna 1991), *Le prix de la liberté* (Paris 1995), *Le forme del bello* (Bologna 1995). *La filosofia nel Novecento* (Roma 1997), *Il noi diviso* (Torino 1998), *Le logiche del delirio* (Bari-Roma 2000), *Destini personali* (Milano 2002), *Una scintilla di fuoco* (Bologna 2005) e *Piramidi di tempo. Storie e teoria del déjà vu* (Bologna 2006).

PAESAGGI SUBLIMI

A Federico e ad Anna, abitanti del futuro

Introduzione

Vi sono luoghi che la maggior parte degli uomini ha evitato per millenni e di fronte ai quali ha provato paura e sgomento: le montagne, gli oceani, le foreste, i vulcani, i deserti. Inospitali, ostili, desolati, evocano la morte, umiliano con la loro vastità, minacciano con la loro potenza, ricordano a ognuno la sua passeggera e precaria esistenza nel mondo. Eppure, dagli inizi del Settecento tali loci horridi cominciano a essere frequentati intenzionalmente e percepiti come “sublimi”, dotati di una più intensa e coinvolgente bellezza.

Questa radicale inversione del gusto non ha però una rilevanza esclusivamente estetica: implica un nuovo modo di forgiare e consolidare l'individualità grazie alla sfida lanciata alla grandezza e al predominio della natura. Da tale confronto scaturisce un inatteso piacere misto a terrore, che, in maniera ambigua, da un lato rafforza l'idea della superiorità intellettuale e morale dell'uomo sull'intero universo e, dall'altro, contribuisce a fargli scoprire la volontà di perdersi nel tutto. La dolcezza di questo naufragio deriva dalla percezione della maggiore consistenza che l'io raggiunge mitridatizzandosi dinanzi a pericoli potenzialmente letali oppure dal dissolversi dell'individualità nel “gran mar dell'essere”? E poi: il sublime è una variante estetica del tirocinio cui ogni persona deve sottomettersi per controllare le proprie angosce e inserirsi in una realtà estranea e nemica?

Fungendo da leva per sollevare gli uomini al di sopra della loro animalità istintuale, il sublime svolge senz'altro alcune funzioni specifiche: impedisce la loro resa alla banalità quotidiana, coltivandoli e rendendoli più propensi a esperienze intellettuali ed emotive profonde; entra nelle pieghe di una più vasta famiglia di strategie educative elaborate dall'umanesimo europeo; focalizza l'intermittente e vago presentimento che la vita non si riduce alla mediocrità o alla sola dimensione politica; riafferma la dignità del singolo di fronte al sospetto della propria insignificanza e alla dolorosa prospettiva della sua immancabile scomparsa; ibrida la trascendenza con l'immanenza,

facendo calare i tradizionali attributi di Dio (l'infinità e l'onnipotenza) dall'empireo delle astrazioni teologiche alla natura percepita dai sensi.

All'indagine più serrata del percorso teorico e storico del sublime attraverso le tappe maggiormente significative e gli snodi meno ovvii segue – come un disteso largo musicale – la mappatura dei suoi luoghi, con ampie testimonianze e coerenti riflessioni sui motivi della loro progressiva scoperta e valorizzazione. Nel conferire ai paesaggi terrestri l'importanza in precedenza assegnata alla visione beatifica del firmamento, le vette innevate, i mari in tempesta o gli sterili deserti diventano posti reali o immaginari in cui poeti, filosofi ed esploratori possono mettere alla prova la loro nobiltà d'animo e le loro doti di resistenza al rischio. Paura e avventura mostrano ancora una volta come il fragile essere umano – sempre esposto allo scacco e alla caducità, sempre in movimento dal noto all'ignoto – è in grado di trionfare su ostacoli che sembrano insormontabili. Attingendo a forze che non sa di avere, accresce così la propria autostima ed è indotto a porsi quelle grandi domande sulla propria esistenza nel cosmo che il pudore o la negligenza gli impediscono normalmente di formulare (questioni probabilmente insolubili, ma in esauribili fonti di pensiero, immaginazione ed emozione).

Dopo aver toccato lo zenit, le teorie e la sensazione del sublime conoscono un'eclisse nel momento in cui pare capovolgersi la bilancia delle forze: quando l'umanità occidentale crede di aver iniziato a sconfiggere la natura immensa e spaventosa svelandone i segreti nascosti e soggiogandone le energie ribelli. Il sublime si sposta allora, sempre di più, dalla natura alla storia e dalla storia alla politica.

S'incrina la percezione dell'incastonamento delle vicissitudini umane nel cosmo e si attenua lo sforzo di sveltare verso l'alto per mezzo della natura. La sostanziale soddisfazione dei più elementari bisogni materiali, la tendenza a consumare avidamente la vita concessa e quella sognata, la ricerca di un piacere puro, non commisto alla sofferenza, sembrano in molti fiaccare questo slancio. Sebbene gli sviluppi delle tecniche, la diffusione del turismo di massa e lo scempio del paesaggio abbiano smussato il sentimento del sublime, sottraendogli parte di quegli ingredienti essenziali costituiti dall'incertezza e dalla paura, vi sono oggi fattori che ne favoriscono la rinascita. L'egemonia della tecnica ha, infatti, reso patetica o scellerata la lotta contro una

natura offesa, ferita e trasformata, almeno nel nostro pianeta, in una Mater dolorosa (ciò che provoca in noi acuti sensi di colpa).

Inoltre, dopo che le prime spedizioni interplanetarie hanno lacerato la placenta protettiva della biosfera terrestre, lo spazio siderale ha aperto all'umanità nuove frontiere del sublime. Se e quando lo sguardo verrà in parte distolto dai più assillanti problemi della Terra, la prospettiva dell'espansione verso altri mondi inaugurerà forse un'epopea analoga a quella promossa dal ciclo di esplorazioni del globo terracqueo nella prima età moderna. Guardando avanti e ripensando a queste vicende, cosa può ancora insegnarci il sublime alla luce delle trasformazioni subite dal nostro rapporto con la natura e, per riflesso, con noi stessi?

Il testo mantiene una completa autonomia rispetto alle note. I lettori meno interessati all'approfondimento critico e all'eventuale sviluppo delle questioni trattate potranno non tenerne conto. Pur rinunciando a valutare gli strumenti e le premesse del lungo lavoro che si è svolto in questo retrobottega, non perderanno il senso del discorso. Sfrutteranno, al contrario, il vantaggio di una lettura più fluida.

PARTE I

Sfida alla natura

CAPITOLO I

Crescere su se stessi

Luoghi orridi e luoghi ameni

Nella primavera del 53 a.C., il generale romano Crasso, che sta conducendo una spedizione contro i Parti, è indotto da un traditore a spingere le sue sette legioni in una zona desertica. Questo il racconto di Plutarco: “Abgaro convinse Crasso a lasciare il fiume e lo guidava attraverso le pianure, per una via comoda e facile all’inizio, poi però faticosa, quando succedettero sabbie profonde, e pianure senz’alberi né acqua, di cui non si poteva percepire da nessuna parte la fine. Quindi non solo la sete e la difficoltà della marcia fiaccavano le truppe, ma le scoraggiava anche l’aspetto desolato del paesaggio, dove non si vedeva una pianta, non un ruscello, non la prominente di un monte declive, non un filo d’erba germogliante; invece, come un mare ondeggiante di dune desertiche e nient’altro avvolgeva l’esercito.”¹

Questo deserto, illimitato e indistinto, disorientante e minaccioso, spaventa i soldati, che vengono, per giunta, così scherniti dalla falsa guida: “Ma voi pensate di viaggiare per la Campania! Ne cercate l’ininterrotto susseguirsi delle sorgenti, dei boschetti ombrosi, dei lavacri; e le locande! Non ricordate di attraversare quelli che sono i confini fra gli Arabi e gli Assiri?”² Il testo di Plutarco inserisce in un evento storico la contrapposizione – ben nota al mondo romano – tra *loci horridi* e *loci amoeni*, i primi esemplarmente rappresentati dal deserto, i secondi dalla Campania felix. I *loci horridi* sono sterili, pericolosi, vasti e desolati. Evocano la morte e provocano paura e sgomento. Oltre ai deserti, includono gli oceani, l’alta montagna, le selve inviolate e i vulcani. Sono percepiti come privi di proporzione e di armonia e, di conseguenza, lontani dagli ideali dominanti di bellezza in quanto, appunto, armonia, proporzione, simmetria, calcolabilità e presenza di limiti precisamente individuabili.³

Colpisce il loro carattere informe, l'incommensurabilità, la vastità. Queste zone che sfuggono al dominio dell'uomo, non sono certo visitate per piacere, ma percorse per ragioni di forza maggiore: di natura militare (per scovare un passaggio attraverso cui irrompere inaspettati sui nemici), commerciale (per conseguire rischiosi guadagni) o, più raramente, religiosa (per andare in pellegrinaggio ad ascoltare l'oracolo in un'oasi o in una foresta). Il locus amoenus, con i suoi boschetti ombrosi, l'abbondanza d'acqua (lavacri, sorgenti cristalline, mormorio di ruscelli, ninfei), i prati fioriti come in un'eterna primavera, le erbe rare e gli alberi carichi di frutti, è invece propizio all'otium, alla serenità, all'amore e alla saggezza. È ospitale, tranquillo e adatto tanto alla dolce solitudine che all'incontro tra amici e amanti.

È su questo sfondo che Socrate, disteso all'ombra di un maestoso platano, discute nel Fedro con Lisia. È qui che i ricchi romani si ritirano per sfuggire al caos delle metropoli e a un'esistenza divenuta complessa e burocratizzata. Per chi resta in città, essi costituiscono un'enclave entro le mura urbane o nelle immediate periferie, dove offrono un sollievo reale in forma di giardini pubblici e un piacere immaginario nelle passeggiate coperte (ambulacra), le cui pareti dipinte mostrano "porti, promontori, spiagge, fiumi, sorgenti, stretti di mare, santuari, boschi sacri, montagne, greggi, pastori".⁴

Per gli antichi – e per i Romani in particolare – gradevoli e belli sono unicamente i luoghi della fecondità, dell'assenza di pericoli, della tranquillità e della presenza umana: la terra fertile – che produce tutto con dovizia nei campi coltivati, nei frutteti, nelle vigne, nei giardini, nei boschetti –, le strade, i ponti, i porti. Tutto è posto sotto la volta di un cielo limpido e di un clima mite, ben diversi da quelli delle regioni desolate, dove la natura è invitta e la sopravvivenza degli uomini civilizzati continuamente minacciata. Le vaste distese incolte, le solitudines, abitate dalle fiere, dai selvaggi, dai barbari o dai briganti, costituiscono, al contrario, un ostacolo all'espansione della civiltà e non sono affatto degne di apprezzamento estetico, ma esclusivamente di repulsione.⁵

Sul piano strettamente militare, il deserto si affronta solo quando i generali sono in grado di risvegliare l'orgoglio e il senso dell'onore dei soldati mettendo paradossalmente in rilievo gli ostacoli dell'impresa

(serpens, sitis, ardor aren ae), come fa Catone il Giovane sfidandoli ad attraversarlo per raggiungere (nel 46 a.C.) Leptis Minor da Cartagine.⁶

Lo stesso Annibale sprona in maniera analoga i suoi soldati a varcare le temute Alpi. Il poeta latino Silio Italico narra l'attraversamento – con l'esercito e gli elefanti – di queste squallide montagne, che non conoscono né primavera né estate, ponendolo a contrasto con l'atteggiamento del console romano, che si gode la bellezza del locus amoenus accanto alle cerulee e trasparenti acque del Ticino, sulle cui dolci e boschive rive gli uccelli cinguettano a gara.⁷

La paura di questi monti desolati dura a lungo, come testimonia un testo classico della letteratura italiana, l'Adelchi di Manzoni, dove il diacono Martino descrive con raccapriccio la propria traversata delle Alpi:

Qui nulla traccia d'uomo apparir; solo foreste
D'intatti abeti, ignoti fiumi, e valli
Senza sentier: tutto taceva; null'altro
Che i miei passi io sentiva, e ad ora ad ora
Lo scrosciar dei torrenti, o l'improvviso
Stridir del falco, o l'aquila, dall'erto
Nido spiccata sul mattin, rombando
Passar sovra il mio capo, o, sul meriggio,
Tocchi di sole, crepitar del pino
Silvestre i conchi.⁸

John Ruskin, confrontando la frequenza con cui le montagne e le foreste vengono rappresentate dai pittori moderni, osservava che gli antichi Greci e Romani non le descrivevano e non avevano per loro una grande attenzione, ma tuttavia le veneravano, costruendovi dei templi.⁹

Oppure, come osserva Frazer nella sua monumentale traduzione e commento di Pausania (Pausanias' Description of Greece, del 1898), il geografo greco non provava alcun interesse nei loro confronti, perché “sempre pure alzava gli occhi ai monti, non era per ammirarne le cime innevate che lucci cavano al sole sullo sfondo del cielo azzurro o le fosche pinete che circondavano le cime e si rispecchiavano sullo scuro lago sottostante, ma per dire che su quelle alture sono adorati Zeus e Apollo o il Dio Sole o che lassù, sopra le nuvole, infuriavano le Menadi, o che, nei solitari valloni, si è sentita echeggiare la zampogna di Pan”.¹⁰

Gli antichi cercavano indubbiamente la presenza della divinità nella natura, “ma non in cima alle montagne o nei deserti, dove noi tendiamo a trovarla, ma, semmai, in posti più intimi. Visitavano le sorgenti, perché, nell’inesplicabile perpetuo orgogliare dell’acqua, vedevano la mano di un dio [...]. Visitavano grotte, perché, andando a tentoni nel buio e sentendo solo suoni remoti e misteriosi come l’ovattato scroscio di correnti sotterranee, essi immaginavano se stessi vicini a esseri soprannaturali [...]. L’unica montagna che gli antichi scalavano volentieri era l’Etna – per restare a bocca aperta in timore reverenziale presso il cratere di un vulcano attivo”.¹¹

La divinità è qui, non nei deserti o sulle cime dei monti. Eppure, come ricorda Agostino, gli uomini andavano anche allora “ad ammirare le vette dei monti, le onde enormi del mare, le correnti amplissime dei fiumi, la circonferenza dell’Oceano, le orbite degli astri”, ma lo facevano a scapito della salvezza della propria anima, trascurando se stessi e Dio che abita nell’insondabile profondità dell’uomo (Egli è, infatti, “più dentro di me di quanto io lo sia a me stesso”).¹² È Lui il Sublime, non la natura, anche se Dio si manifesta in essa attraverso l’ordine che vi ha posto.

Dio e l’anima sono, tuttavia, eterni, mentre il mondo della natura passa. È sintomatico che le Sette meraviglie del mondo antico siano tutte opera dell’uomo ed è per visitare questi luoghi, oltre che le città famose e i campi di battaglia, che le élite dell’epoca s’incamminavano o s’imbarcavano (il largo consumo della letteratura di viaggio mostra, peraltro, come frequentemente si spostassero da casa anche con la fantasia).¹³

Nel lungo elenco delle cose da vedere che Emilio Paolo stilò in Grecia nel 167 a.C. – dopo la sua vittoria sui Macedoni – solo una riguarda un fenomeno naturale: lo stretto dell’Euripo,¹⁴ dove però si reca per curiosità e non per ragioni estetiche.

Dal bello al sublime

Ma quando e per quali ragioni è avvenuto il capovolgimento di gusti che ha trasformato i luoghi orridi in luoghi “sublimi”, dotati di una bellezza intensa, ambigua e inquietante, che nello stesso tempo attrae e

allontana da sé, che seduce e ripugna, che esalta e incute rispetto con la sua tremenda maestà? Un simile cambiamento presuppone una radicale trasformazione dei modi di sentire e di immaginare, tale da non riguardare soltanto l'estetica.

Quest'ultima ne è anzi il reagente che segnala una svolta nella civiltà occidentale: il tentativo dell'uomo di costruire se stesso mettendosi a confronto non più direttamente con Dio, attraverso la preghiera e l'ascesi, ma agonisticamente con la natura indomita e selvaggia, allo scopo di rifarsi specchio in essa e vedersi intellettualmente e moralmente superiore.

È questo un processo che ha implicato una metamorfosi, oltre che delle idee, anche della percezione. Nella loro fisiologia i sensi umani – in special modo la vista – non sono certo cambiati nel corso degli oltre due millenni trascorsi dall'antichità classica agli inizi del Settecento, quando tale mutamento si produce. Lo sguardo però non è mai innocente: noi non vediamo solo con gli occhi, sia perché – come sosteneva Wittgenstein – “in ogni percezione echeggia un pensiero”, sia perché l'occhio “è sempre antico, essonato dal proprio passato e dalle suggestioni vecchie e nuove, che gli vengono dall'orecchio, dal naso, dalla lingua, dalle dita, dal cuore e dal cervello”, ossia dai bisogni e aspettative dell'individuo e dai parametri culturali trasmessigli dalla società in cui vive.¹⁵

Il paesaggio non è natura: è cultura proiettata su montagne, oceani, foreste, vulcani e deserti. Il sublime deforma le armonie e le proporzioni del bello stabilite dall'estetica classica; rimette in gioco il rapporto con l'incommensurabile, lo smisurato, l'assenza di limiti e di strutture; rifiuta di cristallizzare la sensazione e l'immaginazione in forme rigide e compiute; implica una progressiva derubricazione del bello a qualcosa di gradevole, che non coinvolge intense emozioni (si torna così al l'originario significato etimologico di bellus, contrazione di *bonulus: carino, grazioso, ma non eccelso).

La conseguenza è quella di degradare e respingere ai bordi della cultura dominante l'idea di bellezza come divina proporzione (che si conserva solo nella musica, dove il massimo di rigore matematico si accompagna con il massimo di pathos e il massimo di esattezza con il massimo di vaghezza, mentre si offusca nelle altre arti). Abituati come siamo a immaginarci l'artista soggetto unicamente al proprio genio e in

preda al tormento e all'estasi della creazione, può oggi sembrare strano che per lunghissimo tempo il bello sia stato considerato calcolabile e misurabile secondo criteri razionali.

Eppure, con il vero e il bu ono, il bello formava quella trinità basata sulla misura e sul giusto mezzo che è stata definitivamente disarticolata, alla metà del Settecento, quando Baumgarten con la sua *Aesthetica* ha fissato la differenza tra la chiarezza e distinzione delle categorie logiche e la chiarezza indistinta delle espressioni artistiche e quando, alla fine dell'Ottocento, si è insistito sull'autonomia dell'arte, sottraendola alla funzione di *philosophia inferior* o di adescamento emotivo volto a propagandare messaggi morali, religiosi o politici. La bellezza calcolabile mediante il "numero" tramonta con la scoperta degli insondabili abissi del mondo, dei suoi spazi infiniti e, ben presto, dei suoi tempi enormi, molto più lunghi dei sei giorni biblici della creazione.

Non solo i "libertini eruditi" francesi, ma anche gli uomini più sensibili d'Europa si sentono ora spersi, insignificanti, vulnerabili, schiacciati come microbi dalle potenze anonime di una natura diventata improvvisamente ostile e sconsacrata, o umiliati dalle sterminate dimensioni dell'universo. Lo scisma tra il bello e il sublime mostra in questo periodo come il bello, in quanto mera armonia e perfezione, non sia più capace di provocare quel brivido, quella "pelle d'oca" che, secondo Adorno, è il segno inequivocabile dell'avvenuto incontro con esso.¹⁶ Proprio ciò che sin dal Platone del *Fedro* ha qualificato la bellezza, il "delirio divino", la *theia mania* – ossia il rapimento, l'essere fuori di sé, l'entusiasmo – passa ora a caratterizzare un tratto fondamentale del sublime. Ma come deve propriamente intendersi il termine "sublime"?

Partirò, preliminarmente, da alcuni dati elementari e ripercorrerò poi, secondo una mia peculiare angolatura, le tappe canoniche della sua storia, con l'intento di trarre, in entrambi i casi, conseguenze finora nascoste e di inserire la questione del sublime in un contesto più ampio. Il suo etimo, benché incerto, rivela le intenzioni di chi lo ha interpretato. Secondo una vetusta tradizione, deriverebbe da *sub* (inteso da alcuni come "super") *limine*, ovvero qualcosa di altissimo, che sta sopra l'architrave della soglia di casa (*limen*), oppure da *sub limo*, "sotto il fango", ossia qualcosa di profondo, nascosto dalla sporca

banalità della superficie (da qui l'opposizione tra altezza e profondità, *ypsos* e *bathos*).

Con maggiore verosimiglianza, la sua origine è invece da collegarsi all'aggettivo *limis* o *limus*, che significa "obliquo" ed è riferibile a un innalzarsi verso l'alto di qualcosa che non esegue un movimento perpendicolare al suolo (a un'altezza raggiunta in maniera indiretta e diagonale). Il sublime era nell'antichità sostanzialmente riferito alla retorica e alla letteratura: lo attesta l'unico trattato pervenutoci sull'argomento, per altro mai citato nel mondo classico, il *Peri ypsous* del cosiddetto Pseudo Longino o Anonimo del Sublime. Non si sa nemmeno quando è stato scritto, forse alla fine del I secolo d.C., forse nel III secolo d.C. Il sublime rappresenta qui il sentimento di orgoglio provato da chi, dinanzi a testi letterari, avverte in sé "l'eco di una grandezza d'animo [megalophrosyne]", da chi, in altre parole, è talmente coinvolto, sotto il profilo intellettuale ed emotivo, dall'opera di un autore da credere di aver scritto i versi che legge o ascolta.

Il sublime vive dunque solo nell'autocreazione illusoria di un'opera che si riverbera e risuona nell'animo di quel fruitore che è capace di intrecciare l'elemento intellettuale e razionale (il vigore della mente nel concepire) con quello emotivo e irrazionale (il *pathos* ispirato). Ciò è possibile perché il lettore o lo spettatore ritrova e ricalca nel sublime le orme del sentire e del pensare dell'umanità intera al suo più alto livello.

Il sublime ha, infatti, valore universale ed è universalmente comunicabile: non lo si potrebbe provare se non si fosse capaci di attingere l'essenza della natura umana, di cui ciascuno è partecipe. In quest'incontro con le menti più elevate dell'umanità l'anima dell'individuo vibra e fremme di grandezza nel sentirsi sollevare sopra se stesso, nel superarsi grazie all'aiuto dei sommi modelli letterari.¹⁷

Sublime è risvegliare "la parte immortale dell'anima, la parte più vera, la parte più vicina al dio", trascendere la mediocrità e la banalità del quotidiano, affrancarsi dalla corruzione della vita politica, sopportare la caducità e il dolore della propria esistenza inserendola nell'armonia del cosmo. Il sublime contiene l'idea di una verticalità d'animo trasmessa non tanto dalla natura (ricordata a proposito del *Fiat lux!* della Bibbia), quanto, e soprattutto, dalla parola, che deve essere incisiva, non scheletrica e razziocinante, ma neppure gonfia e tronfia. In virtù dell'eccellenza di un poeta, all'improvviso – come un fulmine che

rivela un paesaggio notturno – il sublime squarcia le tenebre della nostra ottusità intellettuale e del nostro torpore emotivo, mettendoci in contatto con l'eterno (aion).

In questo preciso momento è “l'inafferrabile che ci afferra”,¹⁸ che ci solleva ver so una patria sconosciuta, verso quanto oscuramente avvertiamo come più intimament e nostro, ma che generalmente trascuriamo perché la sua grandezza ci intimidisce o ci sfugge. A differenza di quello antico, il sublime moderno è sostanzialmente riferito a lla natura. Rappresenta, almeno all'inizio, una delle terapie di assorbimento del colpo inferto dalla rivoluzione copernicana e bruniana alla presunzione dell'uomo di rappresentare il beniamino della creazione, insediato direttamente da Dio al centro dell'universo.

Nell'Europa del Seicento non solo i libertini, ma anche le per sone colte e sensibili – Pascal ne è l'emblema – hanno cessato di considerare l'uomo quale essere armonicamente incastonato nel diadema della natura, perno del perfetto m eccanismo rappresentato dall'ordine cosmico (ma lo è davvero sempre stato, visto che già nella cosmologia di Aristotele e di Tolomeo era solo un abitante dell'imperfetto mondo sub-lunare, soggetto alla generazione e alla corruzione?)¹⁹. Con un'invers ione rispetto all'ottica consueta, di fronte alla Terra diventata un pianeta tra i tanti, egli è ora invitato a contemplarla dall'esterno, come se fosse un luogo alie no e periferico e non la sua casa avita.

Cacciato dal centro dell'universo,²⁰ imbarcato su un pianeta che naviga, sospe so nel vuoto, in immensi spazi bui, l'uomo passa dall'immobilità al movimento, dalla s tanzialità al nomadismo cosmico, dal mondo sublunare a un universo omogeneo sottop osto a comuni vicende che sfoceranno in una finale distruzione. Scomparsa la dan tesca sfera di fuoco che separava il mondo sub-lunare da quello sopra-lunare, il suo spirito entra, in compenso, in più diretto contatto con l'insieme della natura, finendo per sentirsi maggiormente inserito nel Tutto.

Oggi stentiamo a renderci conto di questo choc: lo consideriamo un evento or mai scontato e, per di più, discusso solo in cerchie ristrette di scienziati, filosofi e teologi. Ha invece costituito, per le chiese e per un pubblico sempre più a mpio, un sordo cataclisma, che ha minacciato di incrinare subdolamente, oltre al le gerarchie celesti, anche quelle terrene. Per esprimerci nel linguaggio di Pas cal, l'uomo che si trova

all'improvviso spodestato della sua precedente dignità, privato del suo trono, spinto nella "sentina del mondo", in un "buio carcere" ai margini del cosmo, rischia di diventare insignificante ai suoi stessi occhi e di essere coerentemente trattato in politica come essere privo di intrinseco valore.

Tramontata l'idea, di origine protagorea, dell'uomo "misura di tutte le cose", si scioglie anche il rapporto di simmetria, fortemente sottolineato dal neo-platonismo rinascimentale, tra l'uomo come microcosmo e l'universo come macrantropo, o grande uomo. La natura, diventata estranea, non si rispecchia più allo stesso modo in noi, come noi non ci rispecchiamo in essa.

Orgoglio e sgomento

La differenza fra il sublime antico e quello moderno si può cogliere con chiarezza confrontando un brano di Longino con alcuni frammenti di Pascal. Dice Longino: "La natura non ha giudicato l'uomo una creatura ignobile e di poco conto, ma, introducendoci nella grande e festosa adunata della vita e dell'ordine cosmico affinché, allo spettacolo dei suoi cimenti, potessimo ambire a competervi, ha subito in fusco nelle nostre anime il desiderio irresistibile di ciò che è sempre grande e ci sovrasta con la sua divinità. Perciò agli slanci del pensiero umano l'universo intero è insufficiente, perché anzi la nostra mente spesso eccede i limiti del creato; e se qualcuno gettasse uno sguardo d'insieme sulla nostra vita considerando quanta influenza abbia, in ogni sua fase, ciò che eccelle, che è grande e bello, capirebbe subito per che cosa siamo nati."²¹

L'anima umana, non racchiusa dal cosmo, lo abbraccia, perché l'universo intero non è in grado di appagarla, di fornirle un modello da imitare. Essa aderisce, perciò, a un altro ordine eterno, che la spinge irresistibilmente a desiderare ciò che la supera e a realizzare la sua natura trascendendosi. L'anima umana partecipa a una gioiosa festa assieme a tutti gli altri esseri viventi, ma è la sola a guardare in alto. Il sublime non la porta semplicemente fuori di sé, come accade in Platone per effetto del "delirio divino" che si impossessa dei poeti, ma la innalza al di sopra di se stessa.

È come se per partenogenesi generasse un sé migliore che la riempie di “gioia superba”. Concentrate nel testo longiniano si ritrovano tematiche sparse e diffuse nella letteratura e nella filosofia dell’antichità, successivamente riprese e rielaborate nel Rinascimento. Ovidio, ad esempio, sostiene che l’uomo, proprio perché gode di una posizione eretta, è l’unico essere ad avere un volto in grado di guardare e contemplare il firmamento (attirandosi in tal modo, assieme a quanti sostenevano la medesima tesi, la pungente ironia di Galeno, il quale obietta che un pesce dagli occhi rivolti verso l’alto – chiamato da Linneo nel 1758 *Uranoscopus scaber* – dovrebbe avere nel cosmo una destinazione ancora più degna dell’uomo, giacché il suo sguardo è costantemente, e non solo episodicamente, indirizzato verso il cielo).²²

È opinione corrente che l’uomo, nel contemplare il firmamento, partecipa dell’eternità degli astri e diventa consapevole della sua immortalità.²³ Già la filosofia greca delle origini invita a rimirare il cielo per imitarne l’ordine, anche perché, secondo Pitagora e Anassagora, non c’è niente che dia maggiore felicità dello spettacolo del cielo stellato con il suo regolare, perpetuo, ciclico ritorno dei pianeti e delle stelle.²⁴

A riprova dell’antico e sempre nuovo legame tra la sapienza e la contemplazione del firmamento, un illustre filosofo contemporaneo ha raccontato come la sua vocazione sia maturata durante l’adolescenza grazie all’estatica osservazione del cielo stellato da una finestra.²⁵ Imitare l’ordine cosmico, seguendo la tradizione pitagorica, o addirittura sovrastare l’universo, come suggerisce Longino, implica, in entrambi i casi, averlo quale costante punto di riferimento. Lo conferma, è un esempio fra tanti, una lastra marmorea del Quattrocento, ubicata nel cortile del Palazzo comunale di Urbino, che raffigura le misure cosmiche: segmenti la cui lunghezza rappresenta la distanza tra i pianeti del nostro sistema solare e, insieme, quella delle corde che formano le note della scala musicale.

Il senso di questo bassorilievo, posto simbolicamente al centro della vita associata, è che la città deve ispirarsi alle proporzioni e alle armonie dell’universo: solo attraverso la disciplina dell’imitazione può trasferire sulla Terra il mirabile ordine delle sue parti. Per millenni la politica è stata subordinata all’ideale di un’irraggiungibile armonia celeste, dapprima rappresentata dal mondo fisico, in seguito dalla Città

di Dio, governata dal “Padre nostro, che sta nei [metafisici] cieli”. Per contro, la politica moderna – almeno da Hobbes – appare come un progressivo svincolarsi da un ordine, naturale o divino, superiore agli Stati, come creazione di un autonomo assetto artificiale della convivenza umana che riconosce e accetta i conflitti e il caos della civitas terrena. Pico della Mirandola nell’*Oratio de hominis dignitate* aveva considerato l’uomo un essere intermedio tra la bestia e l’angelo, distinguendo due opposti percorsi: il primo, che conduce in basso e lo porta a regredire allo stadio animale, e l’altro che lo spinge in alto e lo avvicina ai messaggeri divini.²⁶

Circa due decenni dopo, con Machiavelli, anche il sovrano diventa un essere intermedio, ma tra due bestie, “la volpe e il leone”. Molti rinunciano allora a guardare il cielo come modello politico e lo Stato diventa, in linguaggio hobbesiano, un “Dio mortale”, che vive e opera soltanto in questo mondo, assorbendo la maggior parte degli interessi e delle energie dei cittadini. Il loro sguardo incerto è così indotto a rivolgersi in basso, a calarsi dall’eternità degli astri alla caducità dell’esistenza finita di individui, popoli e istituzioni. La prospettiva orizzontale, volta al futuro, tende pertanto progressivamente a surrogare quella verticale, indirizzata verso il cielo e il bisogno di immanenza a erodere la trascendenza cercandola all’interno della natura.

L’infinito si lascia oscuramente intuire nel finito, il trascendente si situa ai margini dell’immanenza e l’invisibile nel visibile. La trascendenza, che si vuole immersa e confusa nell’immanenza, resta tuttavia un mistero evidente, un’inesauribile riserva di senso custodita dal mondo. Tale mutamento di sensibilità e di mentalità favorisce la rinascita del sublime, ma non più in festosi paramenti, non più eco di una gioiosa grandezza d’animo. I pensieri elevati sono colmi di inquietudine, di angoscia, di sbigottimento, di terrore: “Il silenzio eterno di questi spazi infiniti mi spaventa,” confessa Pascal in un noto frammento, in cui non credo che egli si ponga, come è stato talvolta sostenuto, nei panni del libertino che contempla un mondo senza Dio.²⁷

Del resto, tra Longino e Pascal il contrasto non potrebbe essere maggiore. Perfino quando ne riprende i temi, Pascal finisce per modificarne profondamente il senso. Anche secondo lui, ad esempio,

“per spazio, l’universo mi comprende e mi inghiotte come un punto; con il pensiero lo comprendo”.²⁸

Ma il pensiero rappresenta davvero l’insegna tri onfale della grandezza e della dignità dell’uomo, lo strumento decisivo per sottrarsi ai due abissi dello spazio, l’immensamente grande e l’immensamente piccolo? L’uomo, indubbiamente, è “una canna che pensa”, eppure la certezza della superiorità del pensiero sull’universo non è in Pascal assoluta. È venata dal dubbio e resa malinconica dallo sconforto. Proprio in margine alle parole: “Tutta la dignità dell’uomo sta nel pensiero,” egli aggiunge una nota, troppo spesso trascurata: “Ma cos’è questo pensiero, com’è sciocco!”²⁹

Il pensiero non consente a nessun uomo di comprendere perché è ora e qui, piuttosto che in un altro tempo e in un altro luogo, sperduto tra una infinita estensione di spazi e di tempi che ignora e che lo ignorano, teso fra due abissi, “ugualmente incapace di intendere il nulla donde è tratto e l’infinito che lo inghiotte”.³⁰ Proprio perché la *res cogitans* è più estesa della *res extensa*, il barlume gettato dal pensiero illumina l’uomo disorientato, rivelandone la sproporzione non solo rispetto al cosmo, ma anche rispetto a se stesso.

Natura sublime

La modernità appare dapprima come un esilio cosmico dell’uomo dal consolante e ordinato centro dell’universo, un’epoca in cui cresce la paura e lo sconcerto dinanzi agli spettacoli in cui la natura esibisce la sua smisurata grandezza e la sua distruttrice potenza, avvilendo e minacciando la piccola e indifesa “canna che pensa”. Si scompagina ora la “trinità metafisica” classica di Dio, uomo e mondo, poiché l’arrestamento di Dio lascia l’uomo, solo e privo di mediazioni, di fronte al mondo, spingendolo a “mondanizzarsi”, a sentirsi cioè sempre più coinvolto nelle vicende dell’universo che lo circonda.³¹

Si eclissa in questa fase la tradizione ebraico-cristiana, che – presupponendo una divinità sovranaturale creatrice del mondo – aveva depotenziato la natura, ma in compenso aveva messo il soggetto umano in diretto contatto con un Dio personale attraverso la preghiera, i sacramenti e i riti. La parallela ripresa dell’idea greca di *physis*, di

vitalità o di spontaneo formarsi degli esseri – grazie alle scoperte rese possibili dal microscopio, alla rinascita dell'atomismo democriteo e lucreziano e al diffondersi di idee panteistiche con Bruno, Vanini e Spinoza –, asseconda l'abbandono della fase malinconica di disorientamento e di angoscia in favore di un belligerante atteggiamento di sfida nei confronti della natura. La debolezza e vulnerabilità fisica dell'uomo viene ora largamente compensata dall'enfasi posta sulla sua superiorità morale e intellettuale. In questo confronto il Davide umano è consapevole di non poter sconfiggere sul suo terreno il Golia della natura.

Questa alla fine vincerà sempre, uccidendo gli enti che ha generato e consegnando i corpi alle vicissitudini della materia. Sa, tuttavia, di poterla sgominare sul piano del pensiero: malgrado abbia cessato di essere la misura di tutte le cose, la lotta con la natura ne misura attualmente la grandezza. Elaborato il lutto per la perdita della presunta corrispondenza tra l'uomo e il mondo e accettata la rinuncia del primo a considerarsi l'enfant gâté della natura, ci si misura con lo smisurato, si fanno i conti con l'infinito, si affrontano i rischi delle montagne, degli oceani, delle foreste, dei vulcani e dei deserti.

Non senza sorpresa, si scopre allora che l'orrore dinanzi a ciò che è immenso e temibile può anche tingersi di piacere. Tale ulteriore svolta nella sensibilità dell'uomo colto avviene, nei primi anni del Settecento, a partire dalla Gran Bretagna, dove il sublime naturale nasce e si impone indipendentemente dal sublime letterario di origine longiniana.³² D'altronde, sebbene l'opera dello Pseudo Longino fosse stata edita in latino nel 1636 e in inglese nel 1639, fu solo attraverso la traduzione francese di Boileau del 1674 che essa conobbe risonanza europea, promuovendo il graduale passaggio del sublime da categoria retorica a categoria estetica.³³ Da questo momento in poi, ciò che in natura è terribile diventa l'ingrediente indispensabile di una superiore emozione estetica.

Contraddicendo la massima di La Rochefoucauld, secondo cui il sole e la morte non si possono guardare in faccia, i suoi contemporanei cominciano a fissare in volto proprio la distruzione e la morte in tutte le loro varianti e a considerare il sublime una palestra per rafforzare e dare consistenza a se stessi in un'epoca in cui l'idea di anima immortale appare a molti dubbia o implausibile. Come dirà Kant, l'uomo ritrova

allora la propria importanza “nel caos, nel suo [della natura] maggiore disordine e nella devastazione, quando però presenti insieme grandezza e potenza”.³⁴

Contemplando a distanza di sicurezza il Vesuvio in eruzione, l’oceano in tempesta, le rocce incombenti nei valichi alpini, il brulicare minaccioso della vita animale e vegetale delle foreste tropicali, il susseguirsi monotono di dune di sterile sabbia nei deserti, quest’uomo misura le sue forze, provando timore misto a piacere dal dimostrare a se stesso di essere capace di resistere in un ambiente fisico ostile che non è stato creato da Dio per la felicità della nostra specie. Si rende conto della sua piccolezza e della vulnerabilità del suo corpo, sa che dovrà soffrire e morire, ma la sfida ingaggiata – che termina con una resa apparente, con un “dolce naufragio” – lo fortifica e ne alimenta l’autostima. Sul sorgere di questo combattivo atteggiamento incidono anche gli sviluppi delle moderne scienze e tecnologie, con i loro effetti ambigui: per un verso, lo aveva notato Francesco Bacone, esse rendono l’uomo potente, ma, per un altro, lo umiliano mostrandogli la sua inadeguatezza nell’universo.³⁵

Da questo punto di vista, il sublime appare sia come risarcimento emotivo per l’umiliazione subita, sia come sforzo incessantemente frustrato di comprendere (ossia di abbracciare) la natura con altri mezzi. Se l’uomo di animo nobile non accettasse questa sfida, non sorgerebbe in lui – quasi come un contraccolpo o uno scatto d’orgoglio – la paradossale calma inquieta che caratterizza il sublime. Grazie ad essa egli gode di un’“orrida bellezza”, come la definiva Salvator Rosa, nel contemplare i paesaggi alpini o i mari in tempesta. A questo si aggiunge – nel corso di alcuni grandi cicli di esplorazione, prima dell’Atlantico e poi del Pacifico – il piacere supplementare della scoperta di altri sconosciuti luoghi sublimi. Polemizzando contro i fautori della natura coltivata e addomesticata e manifestando un suo peculiare disagio della civiltà, il filosofo neoplatonico di Cambridge Shaftesbury afferma che “ciò che è selvaggio [o selvatico] piace”: the Wildness pleases.³⁶

Non piacciono le creazioni artificiali umane che imitano e addomesticano la natura, come i labirinti di siepi o le grotte di roccie e dei giardini all’italiana, ma si apprezza, appunto, la natura incontaminata e, al limite, ostile. Abbandonando il modello di bellezza

esemplificata dalla forma umana dai precisi contorni, ci si serve del disumano per promuovere una superior e umanità. Da cosa dipende questo rovesciamento di attitudini che trasforma il pericolo in opportunità e riesce a trovare aspetti positivi in ciò che finora era apparso se mplicemente negativo? Perché la natura è sublime quando è vuota, silenziosa, solenne d inanzi all'individuo isolato? Analogamente alla teodicea – giustificazione di Dio per la presenza del male – il sublime costituisce ora anche una sorta di fisiodicea estetica, di giustificazione della natura per la presenza del brutto, dell'orrido e del minaccioso.

Poiché Dio, si dice, non può aver creato nulla di meno che perfetto, quel che a occhi umani appare dapprima pauroso e repellente contiene invece i n sé la misteriosa orma del divino che trascende e sfida la ragione. Del resto, pe r Shaftesbury, la natura stessa è retta da leggi talmente perfette – e Newton lo ha dimostrato – che Dio, il Grande Geometra, non può aver sbagliato i suoi calcoli nel crearla. Dalla natura, anche nei suoi lati tremendi, si può quindi se non risalire direttamente a Dio, almeno presentirne l'immensità e la potenza.

Più tardi, quando si sosterrà che il trascendente può manifestarsi anche attravers o i sensi, si aggiungerà pur sempre che l'immaginazione, avventurandosi verso region i sempre più remote rispetto ai dati sensibili di partenza, cercando di colmare l'in colmabile, non arriverà mai a svuotare né il concetto di Dio, né quello della natura n ella sua totalità. Anche senza arrivare al Deus sive natura di Spinoza, i tradizio nali attributi di Dio (l'infinità, l'onnipotenza, l'insondabilità) vengono ora cercati nel l'universo. Si separa così la contemplazione estetica sia dalla conoscenza del mondo fisico, sia dal sentimento del sacro.

Nel sublime, infatti, da un lato l'immagina zione si perde e il pensiero razionale abdica alla sua specifica prerogativa del comprendere l'illimitato e di dar forma all'informe, dall'altro l'esperienza estetica t ende a presentarsi tanto come alternativa che come surrogato dell'esperienza relig iosa. È soprattutto in Inghilterra che il sublime naturale assume gli attributi dell a divinità: "O gloriosa natura! Supremamente bella, sovraneamente buona! Tu che ogni cosa ami e da ogni cosa sei amata, tutta divina! [...] Il tuo essere è illimitato, incommensurabile, impenetrabile. Nella tua immensità si perde ogni

pensiero [all thought is lost]. La fantasia cessa il suo volo, l'immaginazione, affaticata, si prodiga invano, non trovando sponda, né limite a quest'oceano.”³⁷

All thought is lost: ora il pensiero erra e si smarrisce nell'infinito, ma successivamente – con Edmund Burke e Immanuel Kant – si perde per ritrovarsi potenziato: l'individuo esce vincitore su ciò che lo umilia e lo intimidisce assorbendone l'energia necessaria a elevare se stesso.

L'orgoglio che ne scaturisce è ben diverso da quello teorizzato da Longino: non nasce dal credere che quanto sente e vede nei poemini omerici o nelle tragedie greche è opera sua, ma dal desiderio di rivincita nei confronti di una natura che lo ha finora dominato. È l'orgoglio per non essersi arreso dinanzi all'immensità e alle minacce della natura, un orgoglio che si stempera nella dolcezza dell'apparente abbandono della propria identità (“ogni pensiero è perso” e “il naufragar m'è dolce in questo mare”).

Dare consistenza a se stessi

Per spiegare il nuovo atteggiamento verso il sublime, la nozione di sfida è necessaria, ma non sufficiente: in esso è inestricabilmente contenuta anche la volontà che si prova nel rinunciare al principio di individuazione, nel sentirsi come “una goccia nell'oceano”.³⁸ Utilizzando con cautela e fuori contesto categorie junghiane e, si potrebbe dire che il sublime rappresenta una pericolosa immersione nell'archetipo (o, con simmetria rovesciata, un'elevazione ad esso), da cui tuttavia si è capaci di uscire indenni. Dal contatto con l'archetipo deriva l'emozione che si prova quando si contemplano spettacoli sublimi, come il cielo stellato o il vento che agita furiosamente le onde del mare: “Ogni relazione con l'archetipo, vissuta o semplicemente espressa, è ‘commovente’, cioè essa agisce perché sprigiona in noi una voce più potente della nostra. Colui che parla con immagini primordiali, è come se parlasse con mille voci; egli afferra e domina, e al tempo stesso eleva, ciò che ha designato dallo stato di precarietà e di caducità alla sfera delle cose eterne; egli innalza il destino personale a destino dell'umanità e al tempo stesso libera in noi tutte quelle forze soccorritrici, che sempre hanno reso possibile all'umanità di sfuggire ad

ogni pericolo e di sopravvivere persino alle notti più lunghe.”³⁹ Ma tale incontro è sempre anche rischioso, perché si può essere afferrati e travolti: un’eccessiva distanza dall’archetipo consegna il singolo alla banalità, mentre un’eccessiva vicinanza lo lascia in preda di quelle poderose energie inconsce che minano o cancellano ogni processo d’individuazione.

Vi è, dunque, nel sublime sia il riconoscimento dell’appartenenza dell’individuo a tutto della natura, sia lo slancio per svincolarsi da un abbraccio che rischia di stritolarlo. Il sublime punta alla parte spiritualmente più nobile dell’uomo, rinvigorita e “sollevata” proprio dall’attingere *salus ex inimicis*, salvezza da quel che promette di avvilirlo e di distruggerlo. Confrontarsi con la natura ostile significa cercare conferma del proprio valore, non cedere terreno durante l’agone, incrementare la propria “potenza di esistere” (la spinoziana *vis existendi*) e, insieme, accettare il fatto – con un gesto di grande rinuncia su cui Goethe ha insistito – che la natura contiene in sé, necessariamente e saggiamente, la morte e la rinascita, seppure a spese dei singoli: “Ciò che ci procura impressioni sgradevoli non appartiene alla natura tanto quanto ciò che essa ha di più amabile? Le tempeste, le inondazioni, le piogge di fuoco, le lave sotterranee e la morte in tutti gli elementi non sono forse testimoni della vita eterna e della natura altrettanto veritieri del sole che sorge magnificamente sui vitigni opulenti o dei boschetti odoranti d’aranci?”

Ciò che noi vediamo nella natura è forza che divora la forza: nulla resta presente, tutto passa, mille germi schiacciati e ogni istante mille germi appena nati [...] bello e brutto, buono e cattivo, che esistono fianco a fianco, con gli stessi diritti.”⁴⁰ La riaffermazione di se stessi dinanzi ai pericoli rappresenta una strategia per dare consistenza al proprio io, per non lasciarsi spaventare dalle asprezze e dalle insidie dell’esistenza.

Ne è convinto David Hume: “Si può facilmente rintracciare nella natura umana una qualità per cui qualsiasi difficoltà che non riesca a scoraggiarci e intimidirci completamente ha piuttosto un effetto contrario e ci ispira una grandezza e una magnanimità straordinarie. Nel raccogliere le nostre forze per superare l’ostacolo, diamo nuovo vigore all’animo e l’innalziamo a una altezza che, diversamente, non avrebbe mai raggiunto. La mancanza di ostacoli [compliance] ci rende

inutili le nostre forze, facendocene dimenticare; al contrario gli ostacoli le risvegliano e le mettono in azione.”⁴¹

Quando non trova ostacoli, l'anima, con gioia e coraggio, “cerca l'opposizione”, si crea gli ostacoli, scova le difficoltà, fornisce alla fantasia la propensione all'ascesa, al nuotare contro la spontanea corrente dei pensieri e le inclinazioni della volontà. Le difficoltà l'attraggono, invece di spaventarla, e qualsiasi resistenza la irrobustisce, invece di fiaccarla. Messo alla prova, l'individuo esce temprato dal cimento, giacché il confrontarsi con ciò che è grande produce grandezza: “È evidente che la sola vista e contemplazione di una grandezza, sia essa propria della successione temporale o dell'estensione spaziale, dilata l'anima e le comunica una gioia e un piacere intensi. Una sterminata pianura, l'oceano, l'eternità, [...] rappresentano tutti degli oggetti attraenti ed eccellenti o su tutte quelle cose che per quanto belle non affiancano alla loro bellezza una grandezza adeguata.”⁴²

Nel sublime l'espansione dell'anima (enlargement of the soul) a contatto con l'ostacolo mobile e incessantemente riprodotto dall'immaginazione si trasforma in un'attività che si potrebbe tradurre nella variante laica della formula non praevalere: pur lasciandomi attrarre dalla vastità e dalla potenza delle forze della natura, non mi arrenderò di fronte a esse; al contrario, andando in cerca dell'opposizione, trarrò forza, e persino piacere, dal rischio di perdersi e dall'eventualità di essere sconfitto.

Quando scalo ripide e alte montagne, quando affronto la navigazione o i viaggi di scoperta in mari e territori sconosciuti, quando mi inoltro in foreste primordiali e fittissime, quando attraverso sterminati deserti, quando mi avvicino ai vulcani in eruzione, io misuro la mia capacità di resistere all'avvicinamento e alle intimidazioni. Il sublime è lo sforzo titanico di rovesciare i rapporti di depressione (anche nel senso letterale dell'essere schiacciata verso il basso) da parte di una umanità che cerca di sanare la ferita narcisistica di non trovarsi più in posizione privilegiata nell'universo.

Per questo entra a far parte, a pieno titolo, della costellazione dei miti della modernità tesi a esaltare il protagonismo della specie umana. Ha, infatti, contribuito a ricostruire un nuovo e rafforzato antropocentrismo, che non si contenta più di situare l'uomo in una

posizione astronomicamente privilegiata, ma lo nomina sfidante e vincitore della natura nella lotta per la supremazia. Et in Arcadia Il sublime europeo nasce anche come rimedio alla malinconia (di cui però conserverà sempre consistenti tracce residue) dinanzi alla morte, alla caducità e alla prevista e proclamata fine di tutte le cose. Affrontando il lato oscuro del Rinascimento e del Barocco, esprime la volontà di riscatto dalla passività e di arresto della fuga dal mondo.

Per suo tramite gli uomini, i morituri, osano sfidare una natura onnipotente ma cieca nei suoi impersonali meccanismi di devastazione. Si pensi, per avere una pietra di paragone rispetto a una fase precedente, al quadro di Holbein Gli ambasciatori, della National Gallery di Londra, dove sono raffigurati due giovani ricchi, potenti, floridi, ornati di catene d'oro e di sontuose perlicce, circondati da eleganti strumenti scientifici e musicali. In mezzo al dipinto compare però una piccola ellisse grigia, dall'aspetto a prima vista indecifrabile, ma che si può rivelare grazie a uno di quegli specchi cilindrici o conici che si usano per dipingere in maniera anamorfica una determinata immagine. Si scopre allora che l'ellisse raffigura un teschio, a significare che la morte è presente, invisibile, anche tra la gioventù, il potere, la ricchezza, il prestigio e l'apparente salute. Osserviamo un altro quadro famoso, Les bergers d'Arcadie di Poussin, nella più nota versione del Louvre, del 1638, o in quella di Chatsworth, del 1627.

Nella prima vi sono alcuni pastori dediti a decifrare – in un paesaggio bucolico, nell'immaginata serenità della vita agreste – la scritta Et in Arcadia ego, il cui senso è, come si sa, “Io, la Morte [mistero evidente da interpretare], sono anche in Arcadia” (nel locus amoenus della vita semplice e lieta), perché sono inseparabile dalla vita. Con quell'et iniziale è come se volesse aggiungere: non ho potere assoluto, ma ci sono.⁴³ Nella Roma della prima metà del Seicento, soprattutto in Poussin o in Lorrain, nei dorati paesaggi di rovine o nei tramonti tra i boschi popolati di minuscole forme umane si trova la stessa palpabile malinconia che aleggia nella poesia europea dell'epoca, in Góngora, in Marino o in Donne.

Già nell'Olanda dello stesso periodo vi è, tuttavia, il riscatto dalla caducità e dalla malinconica contemplazione della morte in agguato che passa attraverso quella che noi chiamiamo “nature morte”, ma che in olandese vengono dipinte nel loro toppe, nel “punto più alto”,

quello, cioè, in cui gli oggetti che danno piacere al palato, alla vista o agli organi sessuali – lepri, pesci, crostacei, bicchieri di vino, fiori recisi, ostriche (ritenute afrodisiache) – sono raffigurati poco prima della loro decomposizione. Si privilegiano, pertanto, non teschi o sarcofaghi come emblemi della vanitas dell'esistenza, ma oggetti di godimento per l'uomo, simboli della gioia di vivere prima che la morte li divori. È questa una scelta che trova un riscontro filosofico nella solenne affermazione spinoziana contro i malinconici se condo cui la filosofia è “meditazione della vita, non della morte”.⁴⁴ Il diffondersi di tale nuovo sentimento, che invita a far trionfare la vita sulla morte, converte il sublime in un ex voto per lo scampato pericolo, nella dimostrazione che si può resistere alla natura anche nei posti e nelle condizioni meno ospitali.

La morte – che si presenta in forma cifrata dove c'è la bellezza, la ricchezza, la salute o in modo da essere difficilmente interpretata da ignoranti pastori nei loci amoeni – appare invece a volto scoperto nei luoghi del sublime. Uscendo dal loro millenario isolamento, a cominciare dagli inizi del Settecento, tali luoghi sono intenzionalmente visitati per se stessi (e non più come obbligati, sgradevoli e paurosi percorsi di transito). La pittura di paesaggio, che si era definitivamente resa autonoma dallo sfondo nell'Olanda dei primi anni del Seicento⁴⁵ e che si era dapprima generalmente limitata alla rappresentazione di loci amoeni, ora riproduce frequentemente anche quelli horridi.

Nello stesso tempo, l'uomo moderno – perdendo il rispetto per la condanna imposta da Agostino alla curiosità in quanto concupiscentia oculorum – accetta l'avventura, l'ignoto, e intraprende animosamente un ininterrotto ciclo di esplorazioni sia del globus intellectualis che di quello fisico. Se la malinconia non scompare totalmente dal sublime, rimane tuttavia sotto traccia, come Kant non mancherà di notare nelle Osservazioni sul bello e sul sublime del 1764, composte prima che conoscesse il testo di Burke. Il melanconico, dice, gode della “visione di un monte le cui cime nevose si levino sopra le nubi”, di “una tempesta che infuria”, ammira pensoso “le alte querce, le ombre solitarie in un bosco sacro” e ama la notte, che è sublime, e non il giorno, che è bello.

Quasi dipingendo un paesaggio, aggiunge: “I temperamenti dotati di un sentimento del sublime, dal calmo silenzio di una sera d'estate,

quando la luce tremolante delle stelle si rifrange in mezzo alle brune ombre notturne, e la luna solitaria campeggia sull'orizzonte, vengono a poco a poco innalzati a un elevato sentire di amicizia, di sprezzo del mondo, di eternità.”⁴⁶

La morte e l'autoconservazione

Per fare il punto sulle teorie del sublime che meglio rappresentano la nuova sensibilità e mentalità non si possono evitare alcuni passaggi obbligati e relativamente noti agli studiosi, che rivelano però ulteriori aspetti non conosciuti, non ovvii e che travalicano la dimensione estetica. Si può subito constatare come la netta distinzione tra bello e sublime – formalmente introdotta da Edmund Burke nel 1757, dopo che in precedenza ci si era soltanto accostati⁴⁷ – degradi il bello a emozione tranquilla, a piacere puro, non commisto di dolore, ma proprio per questo meno intenso, incapace di dar voce a passioni coinvolgenti e travolgenti.

In Burke il bello è femminile, legato all'amore e al piacere (pleasure), al rilassamento e alla sessualità quale mezzo di propagazione della specie (eredita in questo senso il significato della *venustas* latina). Come anche in Kant, lo si rinviene nella grazia di certi corpi umani o animali, negli oggetti della vita quotidiana (nelle tabacchiere) o nei loci amoeni rappresentati da ruscelli, prati in fiore o giardini all'italiana dalle rassicuranti forme geometriche, ma più specificamente in persone o cose dalle dimensioni relativamente piccole, nei colori chiari, luminosi o tenui e nelle forme lisce, delicate, prive di protuberanze o di angoli acuti. Il sublime è invece virile, eroico, capace di provocare, nella concezione fisiologica di Burke, una violenta tensione dei nervi, uno choc, un piacere misto a dolore, un “dilettevole orrore, una specie di tranquillità tinta di terrore” (delight).⁴⁸

È, per contrasto, caratterizzato da colori cupi, da forme aguzze e taglienti, dall'essere in grado di penetrare “nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili”, ma, soprattutto, dalla minaccia che presenta all'auto-conservazione (selfpreservation). Mentre il bello seduce, avvicina persone e cose e rende gli uomini più propensi alla socialità, il sublime travolge, ghermisce, allontana dagli altri e isola l'individuo.

Lo mette di fronte, in solitudine, al pensiero tormentoso dell'irrecuperabilità della vita che scorre via e della propria ineluttabile morte, al negativo alter ego che lo accompagna, al fantasma della sua futura assenza dal mondo. Lo sprona però, nello stesso tempo, a opporsi con coraggio a quanto attenta alla cancellazione della propria incomparabile vita: "Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime, ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo può sentire."⁴⁹

Più ci si avvicina al sublime, senza esserne inghiottiti, più alto è il delight. Tuttavia, "quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcuno diletto e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli, come ogni giorno riscontriamo".⁵⁰ Andando oltre Burke, il piacere della paura mitigata e addolcita nel delight pone il problema più vasto del perché nelle fiabe, nel genere noir o poliziesco della letteratura – o, più classicamente, nella tragedia – quel che incute paura e fa rabbrivire (il thriller) provoca anche un'acuta ma gradevole eccitazione. È ciò dovuto al fatto che la trama stessa degli eventi narrati contiene già la speranza o l'implicita promessa di una soluzione positiva in grado di giustificare e far dimenticare le peripezie e le sofferenze? L'angustia e la compressione dell'animo preludono alla sua dilatazione o innalzamento, all'abbandono, alla Gelassenheit che succede a ogni spasmodica tensione?

Esiste una variante estetica del coraggio? Che la paura affrontata e posta sotto controllo irrobustisca l'animo è stato con vincentemente provato anche da ricerche novecentesche. Quando un gruppo di genitori venne in delegazione a chiedere allo psicoanalista Bruno Bettelheim se fosse giusto raccontare ai bambini fiabe raccapriccianti e angosciose, questo straordinario personaggio – che aveva conosciuto i campi di concentramento e che morirà suicida come Primo Levi – rispose con modestia di non averci mai pensato e li invitò a tornare cinque anni dopo per la risposta, che fu effettivamente data nel volume *Il mondo incantato*: sì, bisogna narrare fiabe orrorose, perché mobilitano il pensiero simbolico ed aiutano a elaborare preventivamente i terrori, i conflitti, i dolori, le incertezze e la violenza dinanzi ai quali i bambini

di oggi si troveranno o inevitabilmente domani.⁵¹ Si può avanzare l'ipotesi che il sublime moderno svolga negli adulti, limitatamente all'elaborazione dell'angoscia, una funzione analoga a quella delle fiabe o, più banalmente, dei romanzi gialli e noir, che serva cioè ad assecondare l'esigenza, sempre votata allo scacco, di mitridatizzarsi dinanzi ai terrori del mondo, così da costituire una sorta di vaccino mentale contro la paura? Il sublime è forse parte del tirocinio cui ogni persona deve sottomettersi sin dall'infanzia al fine di controllare le proprie angosce e rendere, per quanto possibile, familiare una realtà estranea e piena di pericoli?

Rappresenta la via "estetica" al coraggio oppure contiene elementi irriducibili alla morale (un dilemma appena accennato ma non risolto neppure da Kant)? Più classico e più indagato è l'accostamento del sublime al tragico. Anche nel tragico, secondo una fiorente tradizione che da Aristotele arriva fino a Jaspers, vi sono paura e pericolo. In teatro essi sono, tuttavia, tenuti a bada dalla barriera fisica e psicologica che separa gli eventi che si svolgono sulla scena dall'esistenza effettiva della molteplicità degli spettatori, una barriera analoga alla stanza di sicurezza che nel sublime protegge il contemplatore solitario dai rischi dei loci horribili. La differenza tra il tragico e il sublime sta nel fatto che, mentre il primo presuppone irrevocabili "situazioni limite" (come, ad esempio, la morte), barriere insuperabili contro le quali inesorabilmente ci si scontra senza riuscire a sfondarle o ad aggirarle ("sono come un muro contro cui urtiamo e naufrighiamo"),⁵² il secondo è invece caratterizzato dallo sforzo di procedere sempre oltre, di abbattere successivamente tutti gli ostacoli che l'immaginazione produce.

Sebbene possegga lati in comune con il tragico, il sublime ne rappresenta dunque il superamento,⁵³ che conserva però l'amaro retrogusto del desiderio inappagato di infinito.

Cancellando i confini, l'immaginazione si spinge, infatti, sempre al di là della percezione, oltre quello che vede e sente, oltre la "siepe" e l'"ermo colle" dell'infinito leopardiano. Dallo "stormir" attuale del vento "tra queste piante", essa passa alle "morte stagioni" e le contrappone – quasi a colmarne l'assenza – a quella "presente e viva". "Io nel pensiero mi fingo", aveva scritto Leopardi nel suo idillio, cioè mi immagino, completando la percezione con l'immaginazione, di vedere

e di udire ciò che non si può né vedere, né udire.⁵⁴ Questo è, appunto, il sublime: l'impossibilità di rappresentare per mezzo dell'immaginazione idee (come l'infinito, la libertà o la totalità) che sono intrinsecamente irrepresentabili perché absolute, slegate da qualsiasi particolare immagine sensibile. Sfuma quell'ideale di perfezione e finitezza che nel mondo antico descriveva il bello come qualcosa di completo, autosufficiente, racchiuso in una "miniatura d'eternità" dalla luminosa custodia della forma.

Il sublime sfugge pertanto a ogni rappresentazione esauriente; nega e sfida i confini in un reiterato plus ultra; rimescola il caos ribelle a ogni ordine. Lo si può definire solo in termini negativi, come assenza: sublime è la notte o l'oscurità (in quanto privazione di luce);⁵⁵ il silenzio (in quanto privazione di suono); il vuoto (in quanto privazione di materia e di oggetti); la solitudine (in quanto privazione di socialità);⁵⁶ l'infinito (in quanto privazione di limiti ed è questa "la prova più attendibile del sublime")⁵⁷ e, soprattutto, la morte (in quanto privazione di tutto). La morte o, come l'aveva ribattezzata Burke, la "regina dei terrori",⁵⁸ è l'oggetto più sublime che esista, perché minaccia in radice l'autoconservazione.

Difficilmente qualcosa può far colpo sul nostro spirito se non contiene almeno uno di questi elementi capaci di ricordare la "potenza" (power) della natura. Grazie ai suoi caratteri privativi che, evocandolo, esorcizzano paradossalmente il nulla, il sublime contribuisce al consolidamento morale e intellettuale dell'io, quasi a compensarlo per la finale dissoluzione del corpo e per l'oblio in cui le sue vicende biografiche cadranno nel futuro. Con una specie di preghiera alla natura "tutta divina" di stampo shaftesburiano, il sublime ha aiutato il moderno individuo europeo delle élite a ritrovarsi e a rinsaldarsi. E lo ha fatto anche spingendolo al di fuori dei rapporti sociali, rendendogli possibile il pieno riconoscimento di se stesso, oltre che come animale politico, come animale cosmico.

"Ci sottomettiamo a ciò che ammiriamo, ma amiamo ciò che si sottomette a noi."⁵⁹ Que sta assoggettante venerazione produce, al livello più alto, lo stupore (astonishment, etimologicamente l'essere rintronato), "quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore",⁶⁰ in cui la mente, privata dei suoi pensieri,

viene paralizzata dal terrore e irretita dalla prospettiva di un dolore imminente percepito come attuale.

Ciò non significa che l'individuo si arrenda o cerchi una nuova forma di masochistica servitù estetica: la scossa subita lo rende anzi non solo più consapevole dei propri limiti, ma anche della sua capacità di oltrepassarli. In questa prospettiva, la differenza tra il sublime di Longino e quello di Burke consiste nel fatto che, mentre il primo mira ad attribuire all'uomo una superiore dignità nella "grande e festosa adunata della vita e dell'ordine cosmico", il secondo è maggiormente preoccupato di rendere l'individuo sempre più immune alla paura nei confronti della natura nemica, non umanizzata.

È stato spesso giustamente osservato che Burke si situa qui nel cono d'ombra dell'illuminismo, in quella regione oscura della sensibilità dell'epoca segnata dall'elegia di Edward Young *The Complaint; or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* (Il lamento; ovvero pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità, 1742-45), poema che conobbe in tutta Europa una larga diffusione (nella biblioteca di Monaldo Leopardi, ad esempio, ne esistevano ben due edizioni) o dal poema *The Grave* (La tomba, 1743) di Thomas Blair, per non dire dei *Works of Ossian* (Canti di Ossian, 1760-1765) di James Macpherson, con la loro descrizione della notte, della nebbia, del desolato paesaggio delle coste e delle isole del Mare del Nord, con i cieli tempestosi, il vento che geme tra gli alberi ricordando la voce dei morti, i torrenti mugghianti nelle brughiere e i cimiteri e le abbazie in rovina al chiaro di luna.

Lo specchio della nostra grandezza

Anche nel Kant della *Critica del Giudizio* il singolo uomo, privato della possibilità di dimostrare, in termini teorici, di possedere un'anima immortale, cerca una maggiore consistenza dell'io, una più alta dignità e un'accresciuta autostima nel contrapporsi a una natura che lo umilia con la sua immensa grandezza o minaccia di distruggerlo con la sua incalcolabile potenza (di nuovo emblematicamente rappresentata da luoghi ostili alla vita: oceani, montagne, foreste, deserti, vulcani).

Nella famosa conclusione della Critica della ragion pratica, dove vengono ci tati i due oggetti sublimi per eccellenza, “il cielo stellato sopra di me e la legge morale in me”, quest’ultima si rivela superiore sia al cielo stellato (posto sotto il segno della grandezza, del “sublime matematico”), sia alle forze virtualmente istruttive della natura (esprese dal “sublime dinamico”).

Il firmamento e le potenze naturali non sono altro, in effetti, che un’un involontaria proiezione verso l’esterno della nostra stessa grandezza, un’illusione analoga a quella per cui “lo stesso astronomo non può impedire che la luna al suo levarsi non appaia più grande, quantunque ei non si lasci ingannare da tale apparenza”.⁶¹ In tale prospettiva, “il sentimento del sublime della natura è un sentimento di stima [Achtung] per la nostra propria destinazione, che, con una specie di sostituzione (scambiando in stima per l’oggetto quella per l’idea dell’umanità nel nostro soggetto), attribuiamo ad un oggetto della natura, il quale ci rende quasi intuibile la superiorità della destinazione razionale delle nostre facoltà conoscitive, anche sul massimo potere della sensibilità”.⁶²

Se il sublime è l’inconsapevole tentativo di sovrapporre la nostra dignità a quella della natura, è votato al fallimento anche lo sforzo di servirci della natura come uno specchio deformante che ci ingrandisce a sue spese (ritorna, nella forma ottica dello specchio in cui rimirare la propria “grandezza d’animo”, la longiniana metafora uditiva della sua eco). Il piacere negativo della sconfitta è quindi riscattato dall’oscuro riconoscimento della nostra assoluta preminenza sulla natura. Il sublime non sta in alto, nell’immensità e nella potenza dell’intero universo, ma nell’uomo che intuisce la sua superiore destinazione di essere razionale e che perciò si eleva su se stesso (un movimento efficacemente colto dalla lingua tedesca, che chiama il sublime das Erhabene, dal verbo erheben “sollevare”).

Perché ci innalzi al di sopra della routine e della normale condizione di mediocre banalità occorre però una appropriata educazione. In mancanza di questa, si è ciechi e sordi al sublime: “In realtà ciò che noi, preparati dalla cultura, chiamiamo sublime, senza lo sviluppo delle idee morali è per l’uomo rozzo semplicemente terribile. Questi, in quelle manifestazioni dell’impero devastatore della natura e della sua grande potenza, di fronte a cui il suo potere si riduce a niente, non

vedrà che il disagio, il pericolo, l'affanno, che colpirebbe l'uomo che vi sarebbe esposto.”⁶³ È proprio grazie al preliminare passaggio sotto le forche caudine di ciò che ci umilia e ci intimorisce che il sublime genera in noi un “piacere negativo”. Per provarlo bisogna però essere in grado di assorbire lo choc iniziale del terrore paralizzante. La ricompensa sarà data da un'improvvisa, liberatoria dilatazione delle forze vitali, sintomo della proiezione in atto dell'io verso l'alto: “Il sentimento del sublime [...] è un piacere che sorge solo indirettamente, e cioè viene prodotto dal senso di un momentaneo impedimento, seguito da una più forte effusione delle forze vitali [...] e poiché l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma alternativamente attratto e respinto, il piacere del sublime non è tanto una gioia positiva, ma piuttosto contiene meraviglia e stima (Achtung), cioè merita di essere chiamato un piacere negativo.”⁶⁴

Sebbene il sublime costituisca una protesta contro la riduzione del mondo dei fenomeni a ingranaggi simili a quelli di un orologio,⁶⁵ il rapporto tra compressione ed espansione (o tra dolore e piacere), dipende qui, più che dalla fisiologia, da un modello meccanico, applicato alla medicina: quello della molla compressa, che, dopo essere stata premuta, si solleva rilasciando di colpo tutta la sua energia.

Diversamente dal bello, che scaturisce dal gioco armonico tra la fantasia e l'intelletto, il sublime nasce in Kant dal conflitto serio e incombibile tra l'immaginazione e la ragione, una tesi che apre subito un dibattito nella cultura tedesca tra chi approva la teoria kantiana del primato della ragione sui sensi e della superiorità morale e intellettuale dell'uomo nei confronti di una natura e chi, al contrario, la considera troppo aspra, punitiva e legata a una concezione rigoristica della morale che coinvolge, squalificandola, anche l'armonia del bello. Hölderlin si pone tra i difensori di Kant, perché vede in lui il “Mosè della nazione tedesca”, che “insiste troppo unilateralmente” sull'autonomia dell'uomo rispetto alla natura, ma lo fa per staccare il suo popolo dal rassegnato torpore e dalla passiva assuefazione alla servitù della gleba.

Limitatamente al piano politico, la sua filosofia è perciò “l'unica possibile del nostro tempo”⁶⁶ atta a far crescere i Tedeschi e a spronarli alla libertà. Schiller cerca invece una mediazione tra sensibilità e moralità, immaginazione e ragione, necessità e libertà⁶⁷ nell'armonico

equilibrio delle facoltà esposto nelle Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. E sebbene più tardi ripeta – alla maniera di Longino e di Kant – che il pensiero è più vasto del mondo⁶⁸ e che l'anima bella, riconoscendo la sovranità delle leggi della ragione, deve trasformarsi in anima sublime,⁶⁹ non giunge mai a separare il bello dal sublime.⁷⁰

E ciò malgrado il fatto che l'educazione al sublime costituisca per lui una componente decisiva della Bildung, un fattore indispensabile, sul piano etico, a forgiare il "sé più nobile" dell'individuo. Per Schiller, come ancor più per il giovane Schelling, a tale Bildung contribuisce però fortemente l'arte tragica, che mostra come la grandezza dell'uomo si manifesti anche nella calma accettazione della morte e dei rovesci di fortuna, nella virile sopportazione del dolore e dell'infelicità e nell'imitazione dell'eroismo di chi soccombe per affermare la propria dignità e grandezza morale.⁷¹ Quale prezzo fa pagare la concezione kantiana del sublime?

Perché abbiamo bisogno dello specchio della natura per arrivare a riconoscere la nostra superiorità su di essa? Jean-François Lyotard ha individuato nel sublime kantiano la celebrazione della logica del sacrificio, che immola la sensibilità e l'immaginazione umane alla "santa legge" della morale e della ragione. Attraverso l'analisi puntuale dei paragrafi della Critica del Giudizio sulla Analitica del sublime, egli ha quindi evidenziato la necessità di esplorare il mondo, specie nei suoi aspetti terribili, senza costringere la natura a stendersi sul mitico letto di Procuste dell'"uomo misura di tutte le cose". La superiorità del sublime sul bello consiste nel suo porre l'accento sulle basi emotive dei nostri conflitti, mai completamente pacificabili, e sul valore dei nostri limiti, che incessantemente si riproducono e che non potremo perciò mai definitivamente superare, dato che l'immaginazione rimane pur sempre "schiava della finitezza" e la ragione esige perentoriamente il manifestarsi dell'assoluto: "Essa lancia la sfida al pensiero immaginante: rendi presente attraverso le tue forme l'assoluto che io concepisco."

Una richiesta, in linea di principio, irricevibile e impossibile da soddisfare: "Per la ragione l'oggetto che le viene presentato è sempre troppo 'piccolo' rispetto a quello di cui ha l'Idea, e, per l'immaginazione, quest'ultimo è sempre troppo 'grande' per essere presentabile. Il contenzioso non ha soluzione.

Ma può essere sentito come tale, come contenzioso. Questo è il sentimento sublime. E questo sentimento fa della ‘grandezza brutta della natura’ un segno della ragione, nello stesso tempo in cui resta un fenomeno dell’esperienza.” Il desiderio di dar forma all’informazione, di rappresentare l’irrappresentabile, di trovare una qualche commensurabilità tra il pensiero e il reale, fallisce immancabilmente e il “rispetto” che ne deriva non dà luogo né al piacere, né al dolore, ma a un sentimento misto, in cui il piacere del pregustare l’assoluto (la libertà, l’assenza di limiti) si accompagna all’incancellabile, malinconico, doloroso ricordo dell’insuperabilità della “carne” del finito.

Si genera in tal modo una contesa violenta e senza sbocco tra le facoltà umane, in cui l’innalzarsi (l’erheben) al sublime della ragione costituisce, simultaneamente, un togliere o un superare (aufheben) l’immaginazione. Con il suo dissidio, il suo effetto conturbante e la sua attrazione verso l’amorfo, il sublime può tuttavia aiutarci a chiarire alcuni aspetti del nostro conflittuale e ambiguo rapporto con il mondo.⁷²

Per Lyotard, sublime è l’arte delle avanguardie, perché, rifiutando la perfezione delle forme, vuol rendere visibile l’invisibile e presente l’impossibile, ciò che si sottrae alla rappresentazione, quel che eccede la sensibilità, ma che non può mostrarsi se non in forme sensibili (in pittura l’avvento della fotografia ha distrutto il realismo mimetico). L’immaterialità del sublime si manifesta quindi attraverso mini mezzi materiali, sfumature di un “neutro” o un “blank” nei colori o nei suoni.⁷³

Il contenzioso si manifesta anche nel fatto che tra dimensione morale e dimensione estetica (o tra sublime morale e sublime estetico) vi è affinità, ma non congruenza. Il sentimento del sublime implica, infatti, la distruzione reciproca sia dell’universalità morale che dell’universalità estetica.⁷⁴ Quel che può essere concesso al sublime morale è soltanto la “resistenza” della virtù alle passioni, vero e proprio “cancro della ragione”.⁷⁵

Il sublime estetico presuppone, tuttavia, anche un certo grado di cultura, ciò che impedisce agli uomini che ne sono adeguatamente provvisti di farsi intimidire dinanzi a quegli spettacoli che ricordano la loro vulnerabilità: le “rocce che sporgono in alto audaci e quasi

minacciose, le nuvole di temporale che si ammassano in cielo tra lampi e tuoni, i vulcani che scatenano tutta la loro potenza distruttrice”.⁷⁶ Quel che dell’eredità kantiana resta ancora da approfondire nel dibattito attuale (e segna la differenza con Burke) è il fatto che il sublime non ha alcuna utilità pratica e, proprio per questo, si sottrae sia al bisogno di controllo umano sulla natura, sia alle istanze di autoconservazione.

CAPITOLO II

Il buio oltre la siepe

Il piacere e i limiti

Tutti gli elementi del sublime si conservano e si potenziano nella poesia e nella riflessione di Giacomo Leopardi. Sebbene non conoscesse Kant e anzi diffidasse dei filosofi tedeschi in generale,¹ egli raccoglie per diversi tramiti l'eredità precedente e quella contemporanea dell'estetica del sublime. Le sue fonti sono rappresentate in primo luogo dai classici sull'argomento che si trovavano nella biblioteca di Monaldo (nella Pompei, come la definiva Francesco De Sanctis, dove il giovane poeta si mise alacremente a scavare): due edizioni di Longino – un testo che Giacomo inizia a tradurre il 24 dicembre 1826, pur senza procedere oltre – e l'edizione italiana, pubblicata a Milano da Sonzogno nel 1804, dell'*Inquiry* di Burke.² Alla categoria del "sublime" Leopardi si era precocemente accostato nel 1811, leggendo la recensione di Pietro Borsieri al trattato *Del Bello e del Sublime* di Ignazio Martignoni.³ Certi passi di Borsieri devono essergli rimasti in mente a lungo, rafforzati dalla successiva conoscenza di Pascal, Shaftesbury, Addison, Blair, Young, Burke, Rousseau e Bettinelli. Come questo, ad esempio: "Allorché un oggetto è per qualsivoglia titolo incommensurabile, l'anima, gettata in una così fatta immensità di cui non vede limite od uscita, rimane attonita e compresa da religioso terrore.

Gli obbiettivi poi sono incommensurabili o per l'ampiezza incircoscritta come il cielo, l'oceano, un deserto vastissimo; o per il numero come le stelle, un'immensa boscaglia d'alberi; o per il tempo come il remoto volgere dei secoli; o per la forza come i terremoti, le eruzioni vulcaniche ec. Quindi è manifesto che il sublime trovasi facilmente nelle magnifiche scene della natura e di rado nei limitati lavori dell'arte."⁴

Del saggio *Due paesaggi* fatti per suscitare l'entusiasmo di Saverio Bettinelli resta traccia in questo passo: "Anche a me avvenne di sentirmi ispirato o d'un estro improvviso e straordinario là sul Vesuvio una volta, e l'altra vicino alla stupenda catena dell'Alpi detta Ghiacciaie. Nella prima il fuoco, nell'altra il ghiaccio lo formano due spettacoli veramente grandissimi in ogni loro parte [...] Per opposti mezzi ad un medesimo senso entusiastico ed incantatore rapisce l'anima quell'ammasso o misuratosissimo di montagne agghiacciate e splendenti, che nell'Alpi Elvetiche stende più che l'occhio non giugne, e che l'immaginazione stende all'infinito."⁵ Determinante fu per lui anche la lettura di Hugh Blair, che insisteva sull'eliminazione dei limiti come causa del sorgere del sublime: "Togliete ogni limite ad un oggetto, e subito lo rendete sublime.

Quindi lo spazio immenso, il numero infinito, la sempiterna durata riempiono la mente di grandi idee [...] Quali sono le scene della natura, che più innalzano la mente, e producono i sentimenti sublimi? Non una spiaggia amena, ed una ridente campagna, od una florida città; ma una montagna scoscesa, un lago solitario, un'antica foresta, un torrente, che scorra in mezzo alle rupi. Quindi pure le scene notturne comunemente sono le più sublimi. Il firmamento, allorché è pieno di stelle sparse in così gran numero, e con sì magnifica profusione, colpisce l'immaginazione con più sorprendente grandezza che quando illuminato da tutto lo splendore del sole."⁶ Da non dimenticare, oltre l'evidente presenza di Pascal, la traccia lasciata da Locke: "Ogni volta che cerco di spingere i miei pensieri fino a questa idea [di uno spazio o di un tempo infiniti] confesso che mi trovo perduto, e scopro che non posso raggiungere alcuna chiara comprensione."⁷

Sbalordisce l'idea "oscura e confusa degli oceani sterminati, dell'immensità e dell'eternità", di cui il tempo e il luogo della nostra esperienza "sono porzioni distinte dal resto come dai confini di un paesaggio."⁸ Sebbene, dunque, Leopardi non abbia letto Kant, l'infinito corrisponde esattamente al "sublime matematico", quello che riguarda l'immensa grandezza della natura, mentre la ginestra al "sublime dinamico", quello che si riferisce alla sua potenza distruttrice. Teniamo davanti agli occhi questo pur famosissimo idillio di Leopardi, così a lungo e variamente commentato, in modo da poterne in ogni momento controllare la terminologia e la struttura. Proprio perché in esso tutti i

temi del sublime sono evocati in un brevissimo compendio poetico, da questa angolatura, proiettandovi la luce radente di tale teoria, si riuscirà a mostrarne ulteriori aspetti:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir fra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio; e
il naufragar m'è dolce in questo mare.

Proviamo a enumerare gli elementi del sublime classico e moderno che vi sono contenuti, quasi compressi in una summa: l'infinito, l'eterno, la solitudine, il silenzio, la caducità, la perdita di ogni pensiero, in diametricale, esplicito e irrisolto contrasto con il finito (il limite spaziale e temporale); l'attualità della percezione (l'"ermo colle", la "siepe", lo stormire del vento "fra queste piante"); l'"ove per" che impedisce alla paura di vincere; la "presente e viva" stagione; la dolcezza del fatale naufragio del pensiero. I sensi nobili della vista e dell'udito vi sono mobilitati, assieme al pensiero, che paragona le differenze e immagina ciò che è assente. Le "situazioni romantiche" Per comprendere appieno questi aspetti, occorre partire da alcune premesse.

Al pari di ogni altro essere vivente, l'uomo, secondo Leopardi, desidera in maniera categorica un piacere infinito, "senza limite" per intensità e durata.⁹ Soffre quindi quando si accorge dei suoi limiti. Persino nei momenti di maggiore godimento vorrebbe che esso fosse ancora più intenso. Per questo, la sua anima, "cercando il più acuto in tutto, dove non lo trova, già non può essere soddisfatta, dove lo trova a toccare i confini" (Z, 170, 12-13 luglio 1820). Vi sono, tuttavia, dei casi in cui i limiti posti al diretto appagamento di un piacere infinito, invece

di procurare repulsione, diletta: “Alle volte l’anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche” (ibid.). Queste “situazioni romantiche” – definite dalla privazione sensoriale di quanto lo sguardo potrebbe mirare o l’udito ascoltare, qualora non si scontrasse con ostacoli che ne impediscono l’estensione completa – non contraddicono tuttavia il nostro desiderio dell’infinito, la nostra aspirazione a sfuggire i confini.

L’immaginazione supplisce, infatti, tale bisogno “fingendo” (ossia simulando) quell’infinito che si situa oltre i limiti della percezione: “Allora in luogo della vista, lavora l’immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L’anima si immagina quello che non vede, che quell’albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l’immaginario” (ibid.).

Proprio perché tutti i sensi sono limitati, l’immaginazione integra per *absentiam* le loro mancanze. Se essi fossero in grado di penetrare dappertutto, l’immaginario non esisterebbe e non potrebbe surrogare la realtà. Alla sensazione (bloccata da “impedimenti” spaziotemporali o da incertezze relative alla configurazione dei suoi oggetti) si sostituisce, per completarla, l’immaginazione. Dato che “l’immaginazione vede il mondo come non è, fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita” (ibid., 4358, agosto 1828), anche la poesia, di conseguenza, non mima la realtà, ma la immagina, trattando spesso di eventi e oggetti molto distanti nel tempo e nello spazio, che, nel provocare un iniziale smarrimento, ci colpiscono e ci emozionano, come nel caso della lontananza di fatti svoltisi nel passato: “L’antico non è l’eterno, e quindi non è infinito, ma il concepire che fa l’anima in uno spazio di molti secoli, produce una sensazione indefinita, l’idea di un tempo indeterminato, dove l’anima si perde e sebbene sa che vi sono confini, non li discerne e non sa quali sieno” (ibid., 1429, 1. agosto 1821).

Il sublime allude quindi sempre a un’assenza, a un vuoto,¹⁰ che Leopardi però non intende colmare, bensì contrapporre e integrare al pieno di una percezione sensibile secondo lo schema di una connivenza antagonista.

È infatti la negazione o l'oltrepassamento delle percezioni sensibili a creare, per contrasto e per compensazione, un mondo complementare a quello immediato e esperito tramite la vista, l'udito, il tatto, l'olfatto e il gusto. O, meglio, a sdoppiare il mondo: "All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono.

In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione" (ibid., 4418, 30 novembre 1828).¹¹ Il piacere, qualora venga per un certo tempo tenuto adeguatamente a freno, scatta infine con forza nelle situazioni romantiche: "Qualunque cosa ci richiama l'idea dell'infinito è piacevole per questo, quando anche non per altro. Così un filare o un viale d'alberi di cui non arriviamo a scoprire il fine" (ibid., 185, 25 luglio 1820).

Tale "spazio immaginario" appare, per certi versi, uno spazio concavo rispetto alla convessità di quello reale, in quanto deriva da un calco ipotetico e congetturale di ciò che lo completa. Per altri aspetti, è, invece, antagonistico, in quanto nasce dal desiderio di un infinito che, essendo la mente inadatta a concepirlo, sfuma nell'irrappresentabile.

Ciò significa che tale piacere è debitore a un'insituabile "realtà altra", costruita soprattutto dalla poesia e dall'arte in genere e proiettata in uno "spazio" che non è né vero (in senso mimetico), né falso (nel senso dell'invenzione gratuita o dello stravolgimento arbitrario). Vorremmo conseguire l'infinito, ma ciò che non ha limiti resta per noi un sogno irraggiungibile, frutto della nostra ignoranza e, insieme, espressione del nulla: "Pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza a esser lo stesso che il nulla" (ibid., 4178, 1. maggio 1826).

Del resto, l'infinito e l'eterno sono terribili quanto il nulla: "L'orrore e il timore che l'uomo ha, per una parte del nulla, per l'altra,

dell'eterno, si manifesta da per tutto, e quel mai più non si può udire senza un certo senso" (ibid., 644, 11 febbraio 1821). Ciò non dipende unicamente dall'irraggiungibilità dell'infinito, dal suo essere un parto della nostra immaginazione, della nostra piccolezza e, al tempo stesso, della nostra superbia, un'"illusione naturale della fantasia" (ibid., 4289, 20 settembre 1827), simile a "un'illusione ottica" (ibid., 4272, 20 settembre 1827), e neppure dall'inesauribilità del desiderio, dalla sua velleità di onnipotenza che lo induce a vagare senza posa per spazi immaginari. Dipende, invece, dalla natura intrinsecamente "sublime" delle "situazioni romantiche", che, alludendo all'infinito, rendono poetico il finito.

La categoria del "sublime" racchiude in Leopardi una paradossale coincidenza di opposti, un conflitto incompontibile e una implicazione reciproca tra il finito e l'infinito, il qui e l'altrove, il presente e il passato, l'immaginazione e il pensiero, la forma e l'amorfo, l'esclusione e l'inclusione di ciò che cade sotto i sensi. Ed è, appunto, questa tensione a evocare l'infinito: tanto più il limite è netto, tanto più esso richiama – per contrasto – l'infinito. Il sublime istituisce così un contrasto confuso tra i bordi della siepe e gli "interminati spazi di là da quella" (il "buio oltre la siepe", per così dire); tra il frusciare attuale delle foglie e "i profondissimi silenzi"; tra "le morte stagioni" e la "presente e viva e il suon di lei".¹²

L'infinito privativo di Burke diventa qui un serbatoio di senso, un'eccedenza essenziale per la poesia. Di questi "interminati spazi" fanno parte gli infiniti mondi che la scienza moderna ha rivelato, capovolgendo il precedente senso comune: "Una prova in mille di quanto influiscano i sistemi puramente fisici sugli intellettuali e metafisici, è quella di Copernico che al pensatore rinnova interamente l'idea della natura e dell'uomo concepita e naturale per l'antico sistema detto tolemaico, rivela una pluralità di mondi, mostra l'uomo un essere non unico, come non è unica la collocazione il moto e il destino della terra, ed apre un immenso campo di riflessioni sopra l'infinità delle creature che secondo tutte le leggi d'analogia devono abitare altri globi [...]" (ibid., 111, 5 giugno 1820).

In questo confronto cosmico, nell'andar "comparando", l'uomo si scopre pascalianamente sperduto nell'universo, ma nello stesso tempo ritrova, nella sua piccolezza, la propria dignità, riconoscendosi

superiore a esso per la “capacità della mente”: “Quando e gli, considerando la pluralità de’ mondi, si sente essere infinitesima parte di un globo ch’è minima parte d’uno degli infiniti sistemi che compongono il mondo, e in questa considerazione stupisce della sua piccolezza, e profondamente sentendola e in tentamente riguardandola, si confonde quasi col nulla, e perde quasi se stesso nel pensiero della immensità delle cose, e si trova come smarrito nella vastità incomprendibile dell’esistenza; allora con questo atto e con questo pensiero egli dà la maggior prova possibile della sua nobiltà, della forza e dell’immensa capacità della sua mente, la quale, rinchiusa in sì piccolo e menomo essere, è potuta pervenire a conoscere e intender cose tanto superiori alla natura di lui, e può abbracciare e con tener col pensiero questa immensità medesima della esistenza e delle cose” (ibid., 3 171-3172, 12 agosto 1823).

A partire da questa sproporzione Leopardi non trae, con Kant, l’implicita conclusione che l’infinito o l’esperienza del sublime siano indizi atti a provare l’immortalità dell’anima, ma considera tuttavia il sublime un antidoto o tutto umano contro l’immensità e lo strapotere della natura.

Tipici del sublime sono tanto l’atteggiamento contemplativo, caratterizzato da l’immobilità (“sedendo e mirando”), quanto la distanza di sicurezza rispetto all’infinità spazio-temporale che, se colta, ci annienterebbe, alla maniera del Dio biblico: “L’infinito non si può esprimere se non quando non si sente: bensì dopo sentito: e quando i sommi poeti scrivevano quelle cose che ci destano le ammirabili sensazioni de l’infinito, l’anima loro non era occupata da veruna sensazione infinita; e dipingendolo l’infinito non lo sentiva. I sommi dolori corporali non si sentono, perché o fanno o svenire o uccidono” (ibid., 714, 4 marzo 1821).

Bellezza vaga

Dinanzi a spettacoli simili, solo l’atteggiamento di relativa lontananza evita la caduta nel terrore: “ove per poco il cor non si spaura” (il “cor”, non il “pensier”). Contro le opinioni del padre Monaldo, fiero avversario delle teorie copernicane, Giacomo, che le ha

ben presto condivise, subisce in maniera permanente il fascino sia del Fontenelle degli *Entretiens sur la pluralité des mondes*, sia dell'idea che Pascal aveva della posizione dell'uomo nel carcere buio dell'universo.

L'uomo è una canna che pensa e che sente la sua "piccolezza" nell'universo, ma in lui il pensiero, rifiutando ogni scommessa sull'esistenza di Dio, è destinato al naufragio:¹³ "Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell'umano intelletto, né l'altezza e la nobiltà dell'uomo, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza" (ibid., 3171, 12 agosto 1823). Assieme a Lucrezio, Leopardi è un poeta cosmico capace di inserire le vicende umane in quelle dell'universo, schivando ogni forma di compiaciuto antropocentrismo. Egli pensa su vasta scala, memore delle sue giovanili letture di Galilei, di Newton e di Buffon e ha forse in mente, attraverso le riviste, l'eco delle dispute tra Lamarck e Cuvier sullo sviluppo degli esseri viventi (Leopardi ipotizza che, nel remoto futuro, della razza umana non resteranno altro che le ossa e che lo sviluppo delle facoltà umane sia opera di circostanze accidentali e arbitrarie, cfr. ibid., 209-210, 14 agosto 1820).

La sua è perciò anche una poesia dell'intelligenza, che fa del sapere filo sofico e scientifico un proprio oggetto. Se, dunque, l'infinito ci è precluso, non solo dal lato della conoscenza, ma per sino da quello dell'immaginazione, che invano lo insegue, quel che ci resta è la facoltà di concepire indefinitamente: "La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie di infinità, e confonde l'indefinito coll'infinito, non però comprende né concepisce effettivamente nessuna infinità.

Anzi nelle immaginazioni le più vaghe e indefinite, e quindi le più sublimi e dilettevoli, l'anima sente espressamente una certa angustia, una certa difficoltà, un certo desiderio insufficiente, un'impotenza decisa di abbracciar tutta la misura di quella sua immaginazione, o concezione o idea" (ibid., 472-473, 4 gennaio 1821). È, appunto, il gioco del confondere l'indefinito con l'infinito e del nascondere i limiti – mediante "la vastità e molteplicità delle sensazioni" (ibid., 170, 12-13 luglio 1820) – che impedisce l'esaurimento istantaneo del piacere.

Anche il cielo, per chi lo osserva, non è in finito, ma indefinito. È come un luogo "dove l'anima si perde, e sebben che vi sono confini, non li discerne, e non sa quali siano" (ibid., 1429, 1. agosto 1821). Ma

l'errare, il perdersi, il naufragare e il vagare sono i tratti distintivi non solo dell'illusione, ma anche della bellezza nella sua non immobile forma.

Menzionare le "vaghe stelle dell'Orsa" conferma la cangiante natura della bellezza leopardiana, il suo nomadico vagare nell'indistinzione dello "spazio immaginario" che si genera dal tagliente bordo dei limiti e dalla rete non chiusa dei rinvii tra il determinato e l'indeterminato. La bellezza coincide con la vaghezza perché ogni concezione e della forma pura, fissa, rigida e innata (di ascendenza platonica, ma ripresa dal cristianesimo e identificata con Dio) non è per Leopardi sostenibile. Tutta la conoscenza procede, infatti, dai sensi ed è integrata dall'immaginazione e dalla ragione (laddove essi non giungono) sulla base dell'elaborazione incessante dei materiali che vengono loro trasmessi.

Di conseguenza, quello su cui dobbiamo effettivamente basarci è la data indeducibile di tutte le cose: "la distruzione delle idee innate distrugge il principio della bontà, bellezza, perfezione assoluta, e dei loro contrarii. Vale a dire di una perfezione ec., la quale abbia un fondamento, una ragione, una forma superiore alla esistenza dei soggetti che la contengono, e quindi eterna, immutabile, necessaria, primordiale ed esistente prima dei detti soggetti, e indipendente da loro" (ibid., 1340, 17 luglio 1821).

Nell'interporre degli sbarramenti, cesure, silenzi, paradossi al desiderio di ulteriori progressi verso un inattuabile infinito, l'aldilà di qua (rispetto a noi) e la forma sensibile vengono determinati, definiti, mentre l'aldilà sfuma nell'informe.

Da una lunga serie di esempi, ne ricavo alcuni: "Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec., ci destino idee indefinite, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non scoprano la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita; e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec. [...] tutti que gli oggetti insomma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, udito ec., in modo incerto, mal

distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec. [...] A questo piacere contribuisce l'incertezza, il non vedere tutto, e il potersi perciò spaziare con l'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede. Similmente dico dei simili effetti che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne" (ibid., 1744-1746, 20 settembre 1821).

Ma il limite che il desiderio vorrebbe valicare in direzione dell'infinito è ponte e barriera: unisce e divide, confonde e separa, stabilisce la pace e la guerra.

È l'insistenza su questa sua natura bifronte che distingue Leopardi tanto dalla tradizione classica e neo-classica, da un lato, quanto dal romanticismo tedesco (e in parte europeo) dall'altro. Egli rifiuta, infatti, contemporaneamente, tanto l'esaltazione della "bella forma", quella chiusa di lontana origine pitagorica (basata sulla precisione matematica dei suoi confini, che non allude allo "spazio immaginario" oltre se stessa, perché cerca di imprigionarlo al suo interno), quanto la tendenza romantica alla forma sperimentalmente aperta, alla dissoluzione schlegeliana dell'ordine tradizionale nel "caos" e della forma nell'apparente amorfo. Il doppio limite si presenta così, simultaneamente, come "romantico", in quanto "il guardo esclude" qualcosa, facendo subentrare l'immaginazione alla realtà, e come classico o neo-classico, in quanto "il guardo include" il reale entro i confini della forma.

Più netto è il con torno separante, più "vaga" la configurazione che ne risulta; più forte è il contrasto spazio-temporale, più si cerca l'infinito nel limitato o nell'indefinito. Anche in Leopardi la determinatezza diurna, la pretesa solarità dei classici o dei neoclassici (con il loro insistere sulla visibilità dell'armonia, della proporzione, della misura, sino al punto, ad esempio, di proporre come forme ideali in architettura i solidi geometrici come la sfera, il cubo, il cono, il cilindro o la piramide) sono inaccettabili nella loro tendenza alla perfezione conchiusa.

Ma egualmente respinto è anche il ricorso totalizzante all'indeterminato e all'indefinito, alla maniera del primo degli Inni alla notte di Novalis, in cui l'anima desidera sciogliersi, svelando un mondo più vero, nell'indistinzione di spazi fluttuanti abbandonati dalla luce che ha piantato le sue "tende" in "altri mondi". Il "vo comparando"

dell'Infinito contiene la convergenza-divergenza essenziale di accordo e di contrasto.

Il pensiero vuol determinare l'indeterminato e definire l'in finito, ma la comparazione non conduce alla conciliazione e si conclude con un fallimento, poiché l'immaginazione deborda rispetto all'esigenza di totalità della ragion e, alla sua volontà di misurare e trovare una proporzione e dei confini. Al termine si ha una risoluzione emotiva del conflitto, l'ammissione di una piacevole sconfitta del proprio pensiero, che toglie al "cor" la sua quasi paura. Si rinuncia alla conoscenza dell'infinito, riconoscendo l'impossibilità di racchiuderlo nel pensiero, di trasformarlo – in termini matematici – da potenziale in attuale.

Il sublime leopardiano non implica quindi una vittoria kantiana sulla natura , ma un lucreziano dolce naufragio.¹⁴ Solo che in Lucrezio si contempla il naufragio altrui: qui è il proprio pensiero ("il pensiero") che rischia di annegare e che tuttavia si salva passando incessantemente dall'immobilità "terrestre" del "sedendo e mi rando" alla "vaga" fluttuazione marina del naufragio.

La fine di una parabola

Anche per Schopenhauer, nell'esperienza del sublime "per poco il cor non si spaura". Chi contempla, "sedendo e mirando", l'infinito cielo stellato o scene e situazioni che mostrano la natura in tempestosa agitazione placa la sua angoscia e avverte la dolcezza dell'abbandono.

Per questo danno piacere anche la "luce fiavole e tetra che traspare dalle nubi nere e minacciose; le rocce immani e nude, scendenti a picco, che ci rinserrano e chiudono l'orizzonte; le acque che spumeggiano furiose a torrenti; il deserto dovunque; il non udirsi che il gemito del vento sibilante attraverso le gole rocciose".¹⁵

I motivi sono però completamente diversi sia da quelli di Kant che da quelli di Leopardi. Schopenhauer li attribuisce a uno sdoppiamento della coscienza dello spettatore: egli "si riconosce come individuo, come fragile fenomeno della volontà, annientabile dalla minima violenza degli elementi, impotente contro la strapotente natura, soggetto ad ogni dipendenza, gingillo del caso, atomo evanescente di fronte a forze gigantesche, immani; ma al tempo stesso ha coscienza di

sé come soggetto immortale sereno di conoscenza: sente di essere la condizione dell'oggetto, il fulcro del mondo intero; sente che questa lotta terribile della natura non è che una sua rappresentazione; assorto nella tranquilla contemplazione delle idee, si sente di essere libero e estraneo ad ogni volontà e a d ogni miseria. Siamo qui al colmo dell'impressione del sublime [...]"¹⁶

Il terrore della morte (che si prova raramente, perché normalmente non ce ne curiamo) è comprensibile, in quanto esprime la nostra spontanea adesione alla vita: "Quel possente attaccamento alla vita è perciò cieco e irrazionale: esso si può spiegare e solo col fatto che tutto il nostro essere è già di per sé volontà di vivere, per cui la vita deve valere come il bene supremo, per amara, breve ed incerta che possa essere [...]. Invece la conoscenza, lungi dall'essere l'origine di quell'attaccamento alla vita, opera addirittura contro di esso, svelandone la vanità e combattendo così la paura della morte."¹⁷

Ciò di cui abbiamo paura nella morte è, infatti, soltanto "la distruzione dell'individuo",¹⁸ lo smarrimento del principio d'individuazione. Non ci rendiamo subito conto che nella contemplazione è proprio la dissoluzione di questo egoistico presupposto a farci sentire la nostra immortalità, il nostro essere al di fuori del tempo e dello spazio, in un eterno presente simile a una roccia salda e immobile su cui si frange la corrente del tempo o al sole che sembra tramontare ma che splende sempre come un "eterno mezzogiorno al quale non mai succede la sera, o come il vero sole che arde ininterrottamente benché sembri tuffarsi nel seno della notte. L'uomo che teme nella morte l'annientamento di se medesimo, è simile a chi si immagina che il sole, al tramonto, debba esclamare gemendo: 'Ahimé! discendo nella notte eterna!'"¹⁹

Emancipandosi dal principium individuationis, ogni uomo entra in contatto con l'eternità della natura, si sente un tutto, in quanto è volontà, mentre è un "quasi nulla in quanto è fenomeno, oggetto tra gli oggetti della rappresentazione. È proprio l'abbandono di questo principio a liberarci dalla paura della morte, la quale "dissipa l'illusione che separa la coscienza individuale dall'universale".²⁰ La maestà della ragion e kantiana, patrimonio di tutti gli esseri ragionevoli (non solo dell'uomo, ma anche di eventuali abitanti di altri pianeti), è qui sostituita dalla potestà suprema dell'irrappresentabile, ubiqua e

anonima volontà, la cui “sorgente” eterna si scopre gorgogliante nell’alimentare l’intera realtà.

L’esperienza del sublime – che presuppone la risoluzione di un conflitto, mentre nel bello la conoscenza pura trionfa senza lotta – rappresenta soltanto una tappa verso l’agognata, integrale perdita della propria individualità. Questa si raggiunge quando il soggetto conoscente – terso specchio che riflette l’oggetto sub specie a eternitatis nell’impassibile, serena calma della contemplazione – si scioglie completamente nell’ascesi, ottenendo la definitiva liberazione da tutte le sofferenze, le noie, i tormenti, le paure, le speranze calpestate, i pensieri triviali e le abitudini meccaniche.

Schopenhauer radicalizza e distrugge così la posizione di Shaftesbury e di tutti i teorici del sublime sino a Leopardi: non solo in esso all thought is lost, non solo il pensiero naufraga, ma l’intera individualità si dissolve. La dolcezza di tale naufragio deriva dal rifiuto della vita fenomenica, dalla volontà di perdersi senza ritrovarsi. Il sublime cessa di essere funzionale alla vittoria sul timore della morte e al conseguente consolidamento dell’io (risuonano anzi in Schopenhauer le antiche parole di Sileno e dei tragici greci: “meglio sarebbe non essere mai nati, non essere, essere nulla”); non dà luogo a un agone vittorioso, ma, al contrario, a un disfaccimento gioioso del singolo soggetto nel Tutto. Si capovolge così completamente l’originaria funzione del sublime naturale moderno.

Sorto dal desiderio di riconsacrare la natura, di renderla “tutta divina”, e, nello stesso tempo, di dare consistenza a un io avvertito come fragile perché privo di garanzie razionali sulla propria immortalità, diventa ora lo strumento per confondere ogni essere nell’anonimato del Tutto. La piena accettazione della morte (non più nemica da schivare e da illudere, ma veicolo d’eternità e di pietosa eliminazione di ogni sofferenza) conclude con toni buddhistici la parabola del sublime europeo.²¹

PARTE II

I luoghi del sublime

CAPITOLO I

Montagne

Dalla paura alla scoperta

Tutti i luoghi del sublime hanno caratteristiche comuni: pongono l'individuo che li contempla in solitudine dinanzi a spettacoli maestosi e solenni, capaci di suscitare in lui sentimenti misti di terrore e di fascino; lo strappano alla banalità e all'affannoso trascorrere dei giorni; lo costringono a rivelare indirettamente qualcosa su se stesso, a porsi quelle grandi domande sulla propria esistenza nel mondo che normalmente evita di formulare (che sono forse insolubili, ma che costituiscono comunque sorgenti perenni di pensiero e di emozione).

Ognuno di questi luoghi produce, tuttavia, simili effetti secondo modalità proprie. A partire dalle montagne (e proseguendo con gli oceani, le foreste, i vulcani e i deserti) procederò a una precisa e articolata mappatura di ciascun ambito, che, seppur compressa in non molte pagine, ne descriverà la progressiva scoperta e valorizzazione sul piano storico, letterario e filosofico, mostrando come e perché da locus horridus sia diventato sublime e quale impatto abbia avuto nella costruzione e nel consolidamento della soggettività dei moderni. Con la loro verticalità, le montagne hanno spesso rappresentato l'allegoria del sacro. La bianca neve immacolata, simbolo di purezza; l'aria rarefatta delle vette, che dà un senso di euforica leggerezza; il loro contorno che si conserva a lungo rispetto alle frange parziali ed evoca l'idea di eternità; lo sguardo dall'alto sull'abisso, che ricorda il mistero insondabile dell'esistenza; il sentirsi sospesi tra terra e cielo; la lontananza dai miasmi della vita sociale e dalle meschinità quotidiane: tutto attira gli animi verso l'alto, verso la contemplazione e la luce. Le cime dei monti sono, letteralmente, il luogo sublime verso il quale ci si innalza, con un'ascesa esteriore che corrisponde a quella interiore, in uno sforzo di auto-trascendimento che provoca una serena esaltazione.¹ Scalare le montagne per guardare il mondo dall'alto non

ha avuto soltanto il significato metaforico dell'elevarsi dell'anima a Dio (un aspetto che pure permane in quella che è considerata la prima espressione umanistica e "laica" del paesaggio moderno: la descrizione della famosa ascesa – e non più soltanto ascensione – del 26 aprile 1335 di Petrarca al Monte Ventoso, dove peraltro si reca portando significativamente in tasca le Confessioni di Agostino).² Tale ascesa rappresenta anche l'attribuzione, per quanto timida, a un paesaggio terrestre della stessa dignità della visione del cielo.

Fino al Coleridge dell'*Hymn before Sunrise in the Vale of Chamouny* (L'inno prima del sorgere del sole nella valle di Chamouny, nelle sue tre versioni del 1802, del 1809 e del 1815) era tuttavia quasi spontanea l'affermazione che non si può essere atei dinanzi a queste valli e a queste miracolose, gigantesche torri di pietra, che invitano l'anima al risveglio ed estorcono la venerazione verso Chi le ha create; che non si può rimanere insensibili dinanzi alle Alpi, dove la genziana maggiore, con il suo blu, "colore della speranza", cresce a poca distanza dai ghiacciai e dove il Monte Bianco sale "come nuvola d'incenso / dalla terra", ambasciatore verso il cielo, "con mille voci che lodano Dio".³

A partire almeno dal poema *Die Alpen* di Albrecht von Haller (1729), le montagne della Svizzera, con le loro "cime splendide racchiuse da una azzurra lontananza", hanno esercitato una forte attrazione, anche perché nella loro rocciosa, immutabile, maestosa consistenza partecipano di quel sublime che evoca l'eternità.⁴ Alle allusioni al carattere divino delle sue Alpi e della sua natura incontaminata e a sprazzi si aggiunge presto il mito di un popolo fiero e indomito, di nobili selvaggi insediati nel cuore stesso dell'Europa, campioni di libertà e di virtù repubblicane. Il diffondersi del gusto per i luoghi desolati, che non recano rilevanti tracce della presenza trasformatrice e inquinante dell'uomo, concorre ad attribuire un carattere sublime alle sue vertiginose cime innevate, alle sue valli scoscese e oscure, alle sue iridescenti cascate e ai suoi fragorosi torrenti: proprio a quei luoghi che nel passato avevano suscitato più paura, sconcerto o, al limite, indifferenza, che non piacere o fascino.

L'interesse per le montagne (e per quelle svizzere in particolare) non era, tuttavia, mancato neppure in precedenza, da quando nel 1541 lo zurighese Konrad Gesner aveva pubblicato l'*Epistula ad Jacobum*

Avienum de Montium admiratione, e, soprattutto, da quando il teologo Jacob Schleucher ne aveva dato un'ampia panoramica nella *Beschreibung der Natur-Geschichten des Schweizerlandes* (Descrizione della storia naturale della Svizzera), 3 voll., 1706-1708.

L'atteggiamento nei confronti della montagna muta, in età moderna, almeno tre volte. La prima, situabile tra queste due date del 1541 e del 1708, è scandita da un episodio apparentemente curioso, ma rivelatore di una fase di transizione in cui i vecchi pregiudizi cominciano a lasciare spazio a una nuova sensibilità che coinvolge tanto la percezione dei medesimi fenomeni (le montagne), quanto la loro comprensione. Verso la fine del Seicento, interpretando la Bibbia, il teologo Thomas Burnet, in un curioso trattato di geologia fantastica, sostiene che Dio ha creato la Terra dandole la forma di una sfera perfetta, liscia e uniforme. Solo il Diluvio, causato dai peccati e dalla corruzione degli uomini, la ha poi sfigurata, butterata, riempita di escrescenze, di montagne simili a verruche, di vallate scoscese, di precipizi orribili e di fenditure screpolate. La ha trasformata in un ammasso di "grandi ruderi", in "rovine di un mondo spezzato", nel "più terrificante spettacolo offerto dalla natura": "La faccia della Terra prima del diluvio era dolce, regolare, senza montagne e senza mare [...] aveva la bellezza della Giovinezza e della Natura in fiore, fresca e feconda, non una ruga, cicatrice o incrinatura sull'intero corpo, non rocce né montagne, non antri cavernosi né fenditure spalancate [...]. L'aria era calma e serena."⁵

L'attuale spettacolo delle montagne – ammette Thomas Burnet – può essere certo ammirato per la sua vastità, ma non considerato bello, perché, classicamente, la bellezza presuppone forme chiuse e limiti.⁶ A rendere brutta la natura sarebbero stati, dunque, i peccati dell'uomo e non la creazione di Dio (un pensiero blasfemo, anche se, volendo, egli avrebbe potuto giustificare altrimenti tale bruttezza ricordando che – secondo un'idea che risale al profeta Isaia – persino il Messia sarebbe stato brutto, tanto che i padri della chiesa latina equiparavano la bruttezza attribuita anche a Gesù, la deformitas, alla deiformitas, alla forma di Dio).

In sintonia con Thomas Burnet è il suo quasi omonimo, il viaggiatore inglese Gilbert Burnet, che esalta la bella regolarità della regione attorno al lago di Losanna, con i suoi dolci e ben coltivati clivi,

mentre, alla vista delle irregolarità del Gottardo, negando che siano frutto dell'Autore della natura, le giudica "vaste rovine del primo mondo che nel Diluvio si disgregò in tante disimmetrie [inequalities]".⁷

Mont Blanc

Una seconda svolta nel gusto avviene pochi anni dopo gli scritti dei due Burnet, con la scoperta del sublime naturale, che sorge, appunto, in Inghilterra in dipendenza dal sublime retorico di Longino. Sono i viaggiatori inglesi del Grand tour, alla fine del Seicento, a rivelare il fascino delle Alpi, sperimentando e codificando quell'intreccio di paura e di piacere che ben presto lo connoterà sul piano teorico.⁸ Uno dei primi fu John Dennis che, nel 1686, giunse in Italia seguendo il percorso standard che dall'Inghilterra portava a Parigi, Lione e alla Savoia (il rientro avveniva invece attraverso il San Gottardo, la Germania e le Fiandre). Dennis fu colpito dalla visione, da un lato, di profondi precipizi, di rocce pendenti, di torrenti tumultuosi, di fosche cime coperte da nebbia e, dall'altro, di verdi e fertili vallate: "Nello stesso posto la natura era severa e capricciosa.

Nel frattempo camminavamo, letteralmente, sul margine estremo della distruzione: un passo falso e la vita e il corpo sarebbero stati immediatamente distrutti. Il senso di tutto ciò produsse in me differenti emozioni, ossia un delizioso orrore, una terribile gioia. Nello stesso tempo in cui ero infinitamente compiaciuto, tremavo."⁹ Tale sentimento è più intenso di quello suscitato dalla normale percezione della bellezza, poiché suscita un'ampia gamma di passioni, che vanno dall'orrore alla gioia e dalla tristezza all'entusiasmo. Dennis non si è però ancora liberato della teoria di Thomas Burnet secondo cui le montagne sono il risultato del Diluvio universale (anche se non accenna alla punizione divina che le avrebbe generate). Le Alpi, muro che cinge quel giardino dell'Europa che è l'Italia, certo mirabili nei loro tratti irregolari, sono opere che la natura "sembra aver disegnato ed eseguito con troppa furia".

Eppure, "se queste montagne non furono una creazione, ma furono formate a causa di un'universale distruzione, allorché le strutture che sorreggevano la superficie, con una potente colata, si dissolsero e

precipitarono nel vasto a bisso (sicuramente l'opinione più attendibile), allora queste rovine del vecchio mondo sono le più grandi meraviglie del nuovo. Esse, infatti, non sono soltanto vaste, ma orride, ripugnanti, spettrali [...] Rovine su rovine in mostruosi cumuli".¹⁰

Bisognerà aspettare ancora qualche decennio perché l'accostamento di orribile e bello diventi canonico nel sublime dei monti, fino a quando, nel 1779, Horace-Bénédict de Saussure scala il Cramont (da cui osserva tutta la catena del Monte Bianco riflettendo sui fenomeni marini e tellurici che l'hanno prodotta) e fino a quando, nello stesso anno, il viaggiatore e poeta Jean Chênédollé così descrive il Gottardo: "Sotto i miei occhi incantati la natura mette insieme tutto ciò che ha di orroroso e di bello nello stesso tempo."¹¹ La terza svolta – che porterà, da un lato, alla dissacrazione delle montagne e, dall'altro, al distacco dal sublime – si produce tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, grazie a Shelley e a Hegel.

Con Byron e, in particolare, con Shelley, non solo le montagne perdono la loro divinità, ma finisce la separazione agostiniana tra interno ed esterno, tra l'anima e lo spettacolo delle "vette dei monti". Byron sente se stesso fuso con gli elementi della natura in lotta: "I monti, le onde e il cielo, non sono dunque una parte / di me, come io di loro?"¹² e vede l'eternità troneggiare sulle erte cime e sul "vitreo oceano di ghiaccio" delle Alpi, dove tra i pinnacoli di roccia delle forme inimmaginabili, i profondi burroni e le beanti caverne, il vento sibila imitando voci umane. Anche in Shelley vi è reciprocità tra l'abisso interiore dell'anima e le voragini delle valli guardate dalla cima delle montagne.

In Mont Blanc, poesia composta nel luglio del 1816, il pensiero umano appare come un debole rivolo dell'imponente fiume della natura che scorre attraverso la mente, esibendo tutti gli aspetti delle cose. Sublime è quell'animo che riesce a intensificare ed allargare la corrente del suo ruscello: "L'eterno tormento delle cose / fluisce per la mente, e rovescia le sue rapide onde, / oscuro ora – ora lucente – e ora riflettendo il buio – / ora impresando il suo splendore, dove / da sorgenti segrete / la fonte del pensiero umano il suo tributo porta / d'acque – con suono solo mezzo suo –, come il fragore / che spesso un flebile ruscello assume / nei boschi impervi, tra le montagne solitarie, / dove cascate attorno eternamente scrosciano, / e i venti e gli alberi contendono, e un

vasto fiume / sulle sue rocce incessantemente precipita e infuria.”¹³ La voce del pensiero umano è sua soltanto a metà, perché è in continuo colloquio con “l’etern tormento delle cose” che la attraversa.

Contemplando il vertiginoso burrone, “mi sembra come se, in sublime e strana ipnosi, / io meditassi sulla mia stessa disgiunta fantasia, / sulla mia mente umana, che passiva / ora tende a ricevere rapidi impulsi, mantenendo / uno scambio continuo col liquido [clear] universo delle cose intorno”.¹⁴ In questo scambio la mente svolge la sua parte nel tradurre in pensiero quel silenzio e quella solitudine che regna sul Monte Bianco: “La segreta forza delle cose / che governa il pensiero, e per la cupola infinita / del cielo è come una legge, abita in te! / E che saresti tu, e la terra, le stelle e il mare / se per l’immaginazione della mente umana / silenzio e solitudine fossero il vuoto?”¹⁵ Di nuovo, da una diversa prospettiva, la “canna che pensa” è in grado di esprimere la sua dignità, seppur condividendola con la natura. Questa è terribile nel suo “potere”, ma può essere guardata in viso da chi sa che essa fluisce anche in lui.

Il pensiero che si intreccia con il flusso delle cose è, tuttavia, alla maniera di Spinoza, anche amore, poiché amore è la “potente attrazione verso ogni cosa che concepiamo o temiamo o speriamo fuori di noi, quando scopriamo nei nostri pensieri l’abisso di un vuoto insufficiente e cerchiamo di risvegliare in ogni cosa che esiste una comunione con ciò che sentiamo in noi stessi”.¹⁶ Diversamente da quello che riteneva Coleridge o di quello che credevano i bi gotti turisti inglesi (che, dopo la sconfitta di Napoleone, affluiscono numerosi nel Continente) il Monte Bianco non è affatto un solenne tempio di Dio all’aperto. Shelley ha voluto affermarlo ostentatamente già quando, nel libro degli ospiti degli alberghi di Chamonix e Montavert, si firma “Democratico, filantropo, ateo”.

Il Monte Bianco è per lui il testimone degli immensi cataclismi subiti dal nostro pianeta nella sua lunga storia: “È qui la scena / dove l’antico demone del Terremoto insegnava ai suoi / la distruzione? Erano questi i loro giochi? o un mare di fuoco avvolgeva un tempo questi ghiacci silenti?”¹⁷ Egli si ispira al plutonismo di Hutton, in base al quale la Terra, essendo calda dal suo interno, si trasforma grazie a incessanti cataclismi. E ciò in diametrale opposizione al nettunismo di Werner, secondo cui l’attuale conformazione della superficie del

pianeta è dovuta al Diluvi o e alla lenta erosione prodotta dall'acqua, dal vento e, in particolare, da precipitazioni chimici, residui dell'evaporazione dell'unico oceano primordiale.¹⁸ Per parafrasare la terminologia di Max Weber, comincia con Shelley l'ascesa intramondana delle vette: per loro tramite non si mira cioè ad avvicinarsi al cielo della trascendenza, ma a meglio conoscere le vicissitudini del mondo.

Il Monte Bianco – “un deserto abitato solo da tempeste”, dalle forme “ruvide e nude e alte / spettrali, deturpate e infrante” – rappresenta forse l'anticipazione di quel blocco di ghiaccio che il nostro pianeta diventerà alla fine del suo ciclo vitale. Scrivendo al poeta e romanziere Thomas Love Peacock (autore del poema *Ahrimanes*) il 24 luglio del 1816, Shelley gli domanda se riesca ad immaginare Arimane, la divinità persiana delle tenebre, installato “fra queste nevi desolate, fra questi palazzi di neve e gelo scolpiti in questa loro terribile magnificenza dall'inesorabile mano della necessità”.¹⁹ Il Gigante alpino è un monumento funebre, “una città di morte adorna di torrioni / e mura inespugnabili di ghiaccio abbacinanti. / No, non una città, ma una fiumana di rovine [...]”.²⁰

Non Dio, ma un “Potere” cieco e indifferente all'uomo si è insediato sul Monte Bianco, la cui maestà non ha nulla di tranquillo. Il sublime ritorna nelle sue vesti più solenni (morte, distruzione, solitudine), ma non religiose. Non rappresenta una scala di Giacobbe che conduce a Dio, ma l'annuncio di una futura distruzione che il pensiero umano, essendo parte del “tormento delle cose”, riesce a intuire in anticipo.

Il fiore azzurro

Con Hegel sia le montagne, sia la categoria stessa di sublime perdono di importanza. Il sublime, ciò che è alto, viene abbassato; la trascendenza suggerita dal sensibile riportata all'immanenza; l'uomo innalzato sopra la natura, ma non per effetto di una sfida mortale vinta dalla “canna che pensa”, bensì come risultato della superiorità raggiunta grazie ai mezzi tecnici che ha creato per dominarla.²¹ Si può fissare una data precisa per l'inizio della delegittimazione dell'idea e del sentimento del sublime naturale: il

luglio del 1796, quando il giovane Hegel, allora precettore in Svizzera, intraprende un viaggio a piedi per le montagne. Ne offre una precisa testimonianza il Diario di viaggio sulle Alpi bernesi, che descrive minutamente itinerari e impressioni.²²

Egli non avverte affatto l'incanto degli spettacoli naturali esaltati dalla pittura di paesaggio e dalla letteratura di viaggio e non apprezza quindi la visione delle Alpi, dei "deserti montani" d'alta quota o dei ghiacciai. Cerca, piuttosto, le tracce delle attività e del lavoro dell'uomo nel suo inserirsi – senza scalfirla più di tanto – in una natura indomita. A incuriosirlo sono le correnti di traffico, per quanto riguarda l'origine e la qualità dei mezzi elementari di sostentamento, delle bevande e del cibo (vino italiano, prosciutto e salsicce bolognesi scambiati con burro o miele svizzeri).

Ad attirarlo è, soprattutto, la produzione del formaggio e del liquore di genziana. Non condivide perciò l'entusiasmo del Christoph Meiners dei *Briefe über Schweiz* (Berlino 1784-1791), spesso citato nel Diario: "La ragione, nel pensiero della durata di queste montagne, o nel tipo di sublimità che si ascrive loro, non trova nulla che le si imponga o le strappi stupore e meraviglia. La vista di questi massi eternamente morti a me non ha offerto altro che la monotona rappresentazione, alla lunga noiosa, del è così."²³

Solo le cascate – con il loro movimento quasi 'dialettico' di simultanea identità e differenza, immobilità e mutamento – riescono finalmente a scuotere dal torpore mentale e affettivo e ad avvicinarlo, anche se più sotto il segno kantiano del bello, in quanto libero e armonico gioco tra fantasia e intelletto, che non del sublime, quale dissidio incompontibile tra immaginazione e ragione: "Attraverso una stretta fenditura nella roccia l'acqua in alto irrompe compatta, poi cade perpendicolarmente in basso in onde più ampie; in onde che attraggono costantemente con sé in basso lo sguardo dello spettatore, senza che egli possa mai fissarle, mai seguirle, perché la loro immagine si dissolve, attimo per attimo e, ad ogni momento, è scalzata da un'immagine nuova e in questo caso egli vede costantemente e la stessa immagine e vede al contempo che non è la stessa."²⁴

L'attività umana lo attrae pure sotto un altro aspetto. Anche attraverso la lettura di Spinoza, egli ha appreso che la natura non ha scopo per l'uomo. Non è né madre, né matrigna: è soltanto indifferente.

L'uomo riesce a dominarla solo quando ne utilizza le energie, mettendole le une contro le altre, mutandone il ruolo senza intaccarne le leggi. Gli elementi tendenzialmente distruttori e pericolosi per il corpo relativamente fragile dell'uomo, come "i blocchi turriiformi di granito" che incombono sui fianchi delle montagne, possono così venir utilizzati per costruire abitazioni e ripari dalle intemperie, sfruttando le medesime leggi di gravità che potrebbero farli cadere rovinosamente. Allo stesso modo, dalle mammelle delle mucche, che si gonfiano spontaneamente di latte, e dal loro stomaco, che secerne degli acidi, si ottiene il formaggio. In ragione della sua acidità, infatti, il presame o caglio – tolto, appunto, dallo stomaco dei vitelli e inserito nel latte – provoca la coagulazione di una parte solida e la sua separazione dal siero. Eppure la natura non aveva certo di mira il formaggio come prodotto finito, che è invece frutto del lavoro degli uomini e destinato al loro godimento. Similmente, la genziana cresce da sé in alta montagna, ma il suo uso per la fabbricazione di un liquore è esclusivamente il risultato dell'inventiva umana.²⁵

Il suo fiore azzurro, che pochi anni dopo sarebbe assunto in Coleridge a simbolo della speranza, è qui trattato come un mero ingrediente materiale. Hegel è, dunque, prosaico e insensibile alla poesia e al sublime della natura? Sotto questo profilo sì, perché fondamentalmente convinto che il lavoro, la scienza e la tecnica umana siano ormai in grado di tenere la natura sotto controllo servendosi delle sue stesse leggi e giocandole con astuzia le une contro le altre. Non vi è più sfida con la natura, proprio perché essa è ormai virtualmente sottomessa. La sua assenza di scopi, opportunamente indirizzata, si trasforma, infatti, in finalità artificiale, come quando la forza del vento viene sfruttata per gonfiare le vele delle navi o quella del vapore per estrarre l'acqua dalle miniere, grazie alle pompe di Watt, o per far muovere le navi e i treni (come avverrà ai giorni nostri grazie all'energia elettrica che fa spostare i treni e a quella atomica usata come propellente per sommergibili e portaerei).

Egli risolve in questa maniera il problema del rapporto tra meccanicismo e finalismo che Kant aveva appena impostato nella Critica del Giudizio. Più tardi, nello Hegel della maturità domina una sorta di chauvinismo o di patriottismo dell'umanità, cui corrisponde il disprezzo della natura, ridotta a pura esteriorità reciproca delle parti

(Auseinandersein), ciò che toglie valore alla celeste “c upola metafisica” che ci sovrasta.

Oltre che l'impianto generale del sistema, alcune sue affermazioni confermano alla lettera le memorie di Heine: “In una bella sera stellata ce ne stavamo entrambi vicino alla finestra, ed io, giovanotto di venti due anni, avevo mangiato bene e bevuto il caffè e parlai con entusiasmo delle stelle, chiamandole soggiorno dei beati. Ma il Maestro [Hegel] borbottò tra sé: ‘Le stelle , hum, hum!, le stelle sono soltanto un'eruzione cutanea luminosa del cielo’.”²⁶ Un'ulteriore conferma di questo atteggiamento lo troviamo in Marx: “Spesso gli [a Marx] ho sentito ripetere il detto di Hegel, il maestro di filosofia della sua giovinezza: ‘Persino il pensiero criminale di un malfattore è più grandioso e sublime delle meraviglie del cielo’.”²⁷

La pura exteriorità, l'estensione spaziale del cielo stellato, come, per altri versi, la pura interiorità della legge morale in noi non hanno per Hegel nulla di sublime. Sono due abissi vuoti, di fronte ai quali non è lecito provare ammirazione e venerazione, giacché non sono degni della ragione. L'umanità comincia veramente con il maltrattamento della natura, con il rifiuto di ciò che essa offre spontaneamente. Per questo i piedi fasciati delle cinesi o gli spacchi nelle orecchie e nelle labbra degli individui di altre stirpi sono per lui indici, non di barbarie, ma di civiltà.²⁸

Anche sul terreno più strettamente estetico, Hegel non apprezza il sublime, che gli appare una tediosa ripetizione o un accavallamento di immagini, una sorta di “cattiva infinità” tipica dell'arte simbolica orientale (ebrea, persiana, indiana), un inutile sforzo “di esprimere l'infinito senza trovare nel regno dei fenomeni un oggetto che si mostri adeguato a questa rappresentazione”.²⁹ Ciò accade perché al sublime si collega in quei popoli “il sentimento della propria finitezza e dell'insuperabile distanza da Dio”.³⁰ Con Hegel il sublime comincia così a emigrare dalla natura alla storia. Bisogna cercarlo nei destini umani e nel complementare compito della ragione di trovarvi in essi un senso adeguato.³¹

CAPITOLO II

Oceani

L'elemento infido

Il mare è stato spesso considerato nella nostra tradizione un elemento ostile, un confine naturale, che l'uomo, animale terrestre dotato di gambe come mezzi di locomozione e di polmoni per respirare l'aria, può infrangere solo a costo di commettere un atto di hybris. In un mondo perfetto, quello della creazione prima del Diluvio, il mare non c'era e, secondo gli Ebrei, non ci sarà neppure dopo l'avvento del Messia. Già nell'età dell'oro e nei Saturnia regna della mitologia pagana esso era, del resto, assente, perché la terra offriva spontaneamente tutti i suoi prodotti e non era necessario che le navi solcassero le acque per scambiare le merci. Il mare aperto, e soprattutto l'Oceano, sconfinato e a lungo inesplorato, continuava per molto tempo a incutere spavento, e non solo a chi è abituato alla terra ferma.

Jules Michelet apre il suo classico libro *Il mare* con l'affermazione di un vecchio marinaio olandese, secondo il quale “la prima impressione che se ne riceve è la paura. L'acqua, per ogni essere terrestre, è l'elemento ostile e non respirabile, l'elemento dell'asfissia. Barriera fatale, eterna, che separa irrimediabilmente i due mondi. Non ci meravigliamo se l'enorme massa d'acqua che si chiama mare, sconosciuta e tenebrosa nel suo profondo spessore, sia apparsa sempre temibile all'immaginazione umana”.¹ Questo abisso liquido di acque amare, questa sterile distesa, contrapposta al suolo coltivabile, questa superficie agitata e senza strade tracciate si associa intimamente all'idea del rischio e dell'ignoto.

Paura e avventura costituiscono grandi sorgenti di miti, perché entrano nella struttura stessa della vita umana, sempre esposta al fallimento e al naufragio, sempre in viaggio dal noto all'ignoto, dal passato all'avvenire attraverso la traballante passerella del presente. Occorre coraggio per affrontare pericoli sconosciuti, ma anche fedeltà a

se stes si e al proprio passato, capacità di ritornare a sé dopo ogni proiezione verso l'esterno.

L'esperienza umana si presenta fin dalle origini della nostra civiltà scritta, a nzi della sua primitiva tradizione orale, legata al viaggio per mare che il sing olo compie, alla *navigatio vitae* come metafora stessa della precarietà dell'esistenz a individuale e collettiva.² E la caratteristica del viaggio è di essere un movime nto sia nel tempo che nello spazio, così come la vita individuale è una vita nel tem po che si colloca nello spazio.

Ciascuno nasce casualmente in un certo luogo e i n una certa epoca. Di ogni bambino si sa già che sarà esposto, se vive abbastanza a lungo, a tutta una serie di peripezie e di pericoli ignoti lungo rotte non tracciate. Tra la casuale partenza e l'arrivo del viaggio della vita si pongono una ser ie di tappe da superare. L'uomo, animale di terra ferma, si rappresenta fin dalle epoche più antiche l'esistenza del singolo come una navigazione su quell'elemento infi do che è l'acqua, esposto a rischi opposti, come le tempeste o le bonacce. Per questo gli uomini erano contenti della loro porzione di terra e non cono scevano niente al di là delle loro coste: *nullaque mortales praeter sua litora nor ant*.³ L'idea dell'inimicizia tra il mare e l'uomo costituiva non solo un *topos* letterario, ma anche un normale tema di disputa nelle scuole di retorica.

Sin dall'Esiodo de Le opere e i giorni, il mare rappresentava, simultaneamente, un fattore di p ericolo e l'espressione della cupidigia di mercanti e marinai che anteponevano il guadagno alla lontananza da casa e alla sicurezza della loro vita.⁴ Come dice ef ficacemente Boezio, la bollente cupidigia di possesso *arde* [nell'animo umano] più cr udele, selvaggia del fuoco dell'Etna, *saevior ignibus Aetnae / fervens amor ardet habendi*.⁵

Si scommette la propria vita contro il miraggio della ricchezza, affrontando la natura demoniaca del mare e le sue tempeste, il cui svolgimento è codificato d a una tradizione che risale a Virgilio e a Ovidio: "In un primo tempo, i venti acc orrono ai quattro punti dell'orizzonte scatenando un'assordante battaglia; le grida dei marinai, lo stridore delle gomene, il clamore dei marosi, i tuoni sono la co lonna sonora della scena. Le acque cariche di sabbia, limo e schiuma si sollevan o simili a montagne e scoprono la terra del fondo dell'abisso. L'urto delle onde smembra il fasciame; nel cuore delle tenebre striate di

lampi, le piogge accecanti mi mano la distruzione del cielo. Al sopraggiungere del decimo maroso, il più temibil e di tutti, la morte è ineluttabile, a meno che un intervento divino non venga a salvare il marinaio in preghiera.”⁶ Ancora più pericoloso dei mari chiusi come il Mediterraneo o il Mar Nero era ritenuto l’Oceano, concepito quale fiume impetuoso, dalle immense dimensioni, che circonda tutta la Terra.

Nel presentare Alessandro come incerto se navigare nell’Oceano in cerca di un altro mondo da conquistare, dice Seneca il Retore (padre di Seneca il filosofo) che “nulla è infinito, eccetto l’Oceano [...]. Lì, immobile, sta il mare, una massa inerte e illimitata; forme strane e terrificanti, mostri grandi anche per l’Oceano, nutriti da questa profonda vastità, luce immersa nella più spessa caligine, giorno catturato dalle tenebre; il mare stesso pesante e fermo; stelle o assenti o ignote. Così, o Alessandro, è la natura: al di là di tutto, l’Oceano; al di là dell’Oceano, il nulla”.⁷

Concetti analoghi sono espressi ancora da Avieno nella tarda antichità: “Non un alito di vento, infatti, sospinge la barca, e lo specchio d’acqua pigra resta immobile. Aggiunge inoltre [Imilcone cartaginese] che affiora in superficie una moltitudine d’alghe, che spesso trattiene la chiglia come un cespuglio; scarsa, secondo lui, è la profondità del mare, tanto che l’acqua arriva a malapena a coprire il fondale; mostri marini si aggirano sempre qua e là, nuotando tra le navi che si trascinano con faticosa lentezza.”⁸ L’accesso a queste acque era miticamente segnato da colonne. Non solo quelle d’Ercole, notoriamente situate nello Stretto di Gibilterra, ma anche quelle che ci sarebbero state sia nel Mar Rosso, secondo lo storico greco Eforo,⁹ sia nel Mare del Nord, secondo Tacito.¹⁰ Già nelle Argonautiche di Apollonio Rodio¹¹ compare il divieto di attraversare le colonne d’Ercole, perché si andrebbe incontro alla morte. È sorto il sospetto che la leggenda sia stata messa in circolazione dai Cartaginesi, che le attraversavano continuamente, per salvare le vie dello stagno da Tarso verso le Isole Britanniche e proteggere la possibile instaurazione di imperi lungo le coste dell’Africa occidentale (esplorate da Imilcone e da Annone che vi incontrò “uomini selvaggi pelosi” che chiamò gorilla, le stesse scimmie antropomorfe il cui nome è stato ripreso dagli zoologi moderni).

La Germania, oltre ad essere difesa dal Reno e dalle immense foreste,¹² è circ ondata dall'Oceano smisurato, le cui barriere Druso non è riuscito a oltrepassare ne lla sua spedizione del 12-9 a.C: "L'Oceano, in particolare, sembra caratterizzare la spiccata alterità che connota l'intero universo nordico. Tacito spiega che esso si stende immensus, 'smisurato', al di là di quelle terre, e che è adversus, situato cioè dal la parte opposta rispetto al mondo mediterraneo: accade di rado che navi proveni enti dall'orbis noster solchino le acque di quel mare horridum et ignotum, spavent oso e sconosciuto."¹³ L'Atlantico del Nord, presso l'ultima Thule, è inoltre caratterizz ato secondo Pitea di Massalia (l'attuale Marsiglia) da una sorta di poltiglia, che non è "né terra vera e propria, né mare, né aria, ma un misto di questi elementi somiglia nte ad un 'polmone marino'".¹⁴

Ma l'atteggiamento verso l'Oceano è stato anche ambiguo: gli scrittori cristiani d el primo medioevo (Isidoro di Siviglia, Cosma Indicopleuste, Rabano Mauro) situa no in un'altra sponda dell'Oceano il Paradiso terrestre, che il Diluvio ha separato dal resto della Terra abitata (questo spiega, fra l'altro, perché Dante vi situa la montagna del Purgatorio e perché Cristoforo Colombo crede di averlo raggiunto appena arrivato nel Nuovo Mondo). Da quando i Portoghesi iniziano a colonizzare le Azzorre e la costa oriental e dell'Africa, l'attrazione per l'ignoto e la prospettiva di guadagno vincono il timor e reverenziale nei confronti dell'Oceano.

Questo atteggiamento si diffonde e si co nsolida allorché i viaggi di scoperta verso i continenti extra-europei si rivelano occasione per accumulare immense ricchezze, pubblicamente testimoniate dall'arriv o a Siviglia di innumerevoli galeoni carichi dell'oro e dell'argento delle Americhe. Ai tradizionali connotati dell'oceano si aggiunge ora quello di contenere tutte le possibili rotte (il mare non possiede vie già tracciate) verso i luoghi in cui, per la pirateria legalizzata, si concentrano le invitanti prede delle navi di pa esi nemici o, più tardi, per gli equipaggi delle baleniere, quelle rappresentate d ai giganteschi cetacei. Accanto a iniziative promosse dagli stati nazionali, mol te scoperte geografiche sono infatti dovute a corsari, avventurieri o pescatori. A spingerli a esplorare il mondo sono però spesso la sete d'avventura e la ricerca della gloria per essere stati i primi a scoprire nuove zone o tratti di mare.

Una delle testimonianze più perspicue di questa mutata attitudine nei confronti dell'oceano – espressa dal motto *Plus ultra*, che compare ancor oggi nella bandiera spagnola – è offerta da Torquato Tasso nel quadro di un elogio di Colombo:

Tempo verrà che fian d'Ercole i segni
favola vile ai naviganti industri:
e i mar riposti, or senza nome, e i regni
ignoti ancor tra voi saranno illustri.
Finché 'l più ardito allor di tutti i legni
quanto circonda il mar circonda e lustrì,
e la terra misuri, immensa mole,
vittorioso ed emulo del sole.¹⁵

In un contraddittorio tra l'Oceano e l'Uomo, Victor Hugo ha cantato, nel poema *Océan* del 1854, l'offerta di riconciliazione (piuttosto che l'imposizione di una vittoria) da parte dell'uomo a quest'elemento terribile e ribelle, che non vuol essere attraversato come un "sentiero di campagna" e odia chi – come Colombo e Fulton – ha tentato di assoggettarlo. L'Oceano rivendica qui la sua natura informe, orribile di "nero, incolto abisso", di superficie scossa da venti che infuriano (analogo liquido del terremoto). Invita perciò gli uomini a cercare i loro effimeri beni nella materna terra: *Je suis terreur [... Je] sépare / Je n'unie pas*. In questo contraddittorio, l'uomo risponde: "Tu non sei una barriera, / drago marino" e sarai, comunque, addomesticato dallo spirito umano, dal suo "amore", che assoggetta "onda e vulcano".¹⁶ Il carattere sublime dell'Oceano, e più in generale del violento agitarsi delle onde, si mantiene a lungo, come quando – secondo una descrizione quasi pittorica di Schopenhauer – ci troviamo sull'ampio mare sconvolto dalla burrasca: "Onde mostruose infuriano in alto e si abbassano, si frangono con violenza contro le rocce che sveltano a picco sulla spiaggia, e lanciano al cielo le loro spume; la tempesta urla, il mare mugghia; i baleni solcano l'aria squarciando le nuvole nere, e il ruggito del tuono sovrasta completamente quello della tempesta e del mare."¹⁷

Non c'è ritorno

Il ritorno alla sicurezza del porto è la meta cui i naviganti hanno sempre teso. Ma, oltre che uno spazio fisico, il porto è un luogo ad alta densità simbolica, che evoca e condensa emozioni e ricordi. Tradizionalmente ha rappresentato non solo la metafora per eccellenza del rifugio rispetto alle burrasche della vita, ma anche, a un livello più elevato, il punto d'arrivo di ogni esistenza. Nel primo caso, il più frequente, lo si considera come sinonimo di pace e riposo dopo tante traversie, specchio d'acqua dove – calate le vele – si tocca infine l'agognata terraferma. Nel secondo esso appare a Dante sinonimo di Dio, porto metafisico verso cui si dirige ogni ente dell'universo: “[...] Le cose tutte quante / hanno ordine tra loro, e questo è forma che l'universo a Dio fa somigliante. / Qui veggion l'alte creature l'or ma / dell'eterno valore, il quale è fine / al quale è fatta la toccata norma. / Nell'or dine ch'io dico sono accline / tutte nature, per diverse sorti, / più al principio loro e men vicine; onde si muovon a diversi porti / per lo gran mar dell'essere e ciascuna / con istinto a lei dato che la porti.”¹⁸

Gli esseri inanimati e i bruti tendono, dunque, spontaneamente al proprio porto navigando nel “gran mar dell'essere”. Solo “l'alte creature” dotate di “intelletto ed amore”, gli uomini, in quanto forniti di libero arbitrio, possono deviare, non indirizzandosi a Dio, al porto loro indicato dalla ragione e dall'affetto. Il maggior dono che Dio fece all'uomo,¹⁹ il libero arbitrio, appunto, si trasforma così in strumento di dannazione. Il porto per l'uomo, al pari della tana per l'animale, è il riparo e il luogo di elezione cui tendono la conoscenza e l'amore. Ritornarvi è un movimento spontaneo e naturale, mentre l'avventurarsi senza scopo per “lo gran mar dell'essere”, senza pensare al rimpatrio a Dio, è una perversione.

In maniera analoga, costituisce un'empietà raffigurarsi il porto quale sinonimo dell'approdo definitivo dell'uomo nel nulla, come invece sostiene Carducci in un sonetto del 1851, raccolto nel terzo libro delle *Juvenilia*:

Passa la nave mia, sola, tra il pianto
De gli alcïon, per l'acqua procellosa:
E la involge e la batte, e mai non posa

De l'onde il tuon, de i folgori lo schianto.
Volgono al lido, omai perduto, in tanto
Le memorie la faccia lacrimosa,
E vinte le speranze in faticosa
Vista s'abbattono sovra il remo infranto.
Ma dritto su la poppa il genio mio
Guarda il cielo ed il mare, e canta forte
De' venti e de le antenne al cigolio:
Voghiam, voghiamo, o disperate scorte,
Al nubiloso porto dell'oblio,
A la scogliera bianca de la morte.²⁰

Si direbbe che parte della cultura moderna abbia non solo accettato la definitività della morte, ma anche accentuato la positività del decentramento e degli esili senza ritorno. Laddove il mondo non ha più centro, l'esser sempre in viaggio, il non avere una casa o un porto cui tornare (e il non sentire, di conseguenza, la nostalgia) può perfino trasformarsi in una condizione di privilegio. Se si escludono le ingenti masse di coloro che hanno dovuto emigrare per necessità o per bisogno (fame, disoccupazione, persecuzioni politiche o religiose), tipico della modernità è proprio il volontario disperdersi, l'irrequietezza, il non trovare – come si dice – terra ferma.

Una delle espressioni più alte di questo atteggiamento è la lunga poesia di Baudelaire intitolata *Il Viaggio*, che esalta come una fortuna e non come uno svantaggio il fatto che la meta si sposti continuamente e, non essendo da nessuna parte, possa essere dovunque: *Singulière fortune, où le but se déplace, Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!* Dove anela l'anima moderna, questo *trois-mâts cherchant son Icarie?* Verso un esilio dal noto, un andare *au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*,²¹ un uscire comunque fuori dal mondo e non importa dove (*Anywhere out of the world!*, dice in *Spleen de Paris*). Vous êtes embarqués, ammoniva già Pascal²² e ripete Nietzsche: “Abbiamo lasciato la terra e ci siamo imbarcati sulla nave! Abbiamo tagliato i ponti alle nostre spalle – e non è tutto: abbiamo tagliato la terra dietro di noi. Ebbene, na vicella! Guardati innanzi! Ai tuoi fianchi c'è l'oceano: è vero, non sempre muggisce, talvolta la sua distesa è come seta e oro e trasognamento della bontà. Ma verranno momenti in cui saprai che è infinito e che non c'è niente di più spaventevole dell'infinito. Oh, quel

misero uccello che si è sentito libero e urta ora nelle pareti di questa gabbia! Guai se ti coglie la nostalgia della terra, come se là ci fosse stata più libertà – e non esiste più ‘terra’ alcuna!”²³

Per alcune figure mitiche – come l’Ebreo Errante e l’Olandese Volante, condannate ad un viaggio senza fine – vige un esilio perpetuo, un vagare o un navigare che nega loro ogni ritorno a casa o in porto, una condizione che si ritrova anche in un personaggio di Kafka, che compie un viaggio che prosegue oltre la morte.²⁴ Il nuovo compito consiste non nel giungere in un porto sicuro (perché non vi sono più punti di approdo, in quanto ogni vita individuale è costitutivamente inconclusa e ogni civiltà essenzialmente incompiuta), ma nel navigare all’infinito. Non dobbiamo desiderare il rientro nelle acque calme di un porto, ma continuare ad andare avanti, anche non conoscendo la meta e anche se le tempeste precedenti hanno rovinato la nave.

Bisogna abituarsi a questa condizione, considerarla normale, così come suggerisce Bergson: “Dinanzi allo spettacolo di questa mobilità universale, alcuni di noi saranno presi da vertigini. Il fatto è che sono abituati alla terra ferma; non possono avvezarsi al rollio e al beccheggio. Hanno bisogno di punti ‘fissi’ ai quali appendere il pensiero e l’esistenza. Essi credono che se tutto passa, niente esista; e che, se il reale è mobilità, esso non è già più nel momento in cui lo si pensa, è sfuggito al pensiero. Il mondo materiale, dicono, viene a dissolversi e lo spirito ad annegare nel flusso torrentizio delle cose. Si tranquillizzino! Se consentiranno a guardarlo direttamente, senza veli interposti, il cambiamento apparirà loro ben presto come ciò che può esservi al mondo di più sostanziale e di più durevole.”²⁵

Ma questa assuefazione non contribuisce forse all’ottundersi del sentimento del sublime, sottraendogli quegli ingredienti essenziali che sono l’incertezza e la paura?

CAPITOLO III

Foreste

Ingens sylva

Molte culture umane hanno mantenuto nei confronti delle foreste un atteggiamento ambiguo, di paura e venerazione religiosa e, insieme, di attrazione verso un mitico luogo “arcadico” di vita semplice e felice, dove gli uomini avrebbero trascorso l’età dell’oro in pace e senza preoccupazioni. Tale ambiguità nei confronti delle selve è forse dovuta a una specie di rimozione collettiva (non completamente riuscita) dello stadio originario in cui l’umanità ha a lungo vissuto, immersa nell’*ingens sylva* da cui la Terra era in gran parte coperta e da cui vichianamente gli uomini erano usciti per fondare la civiltà, l’opposto dello stadio “selvaggio”: “L’ordine delle cose umane procedette: che prima furono le selve, dopo i tuguri, quindi i villaggi, appresso le città, finalmente le accademie.”¹ Considerate in tale prospettiva, “le istituzioni che governano l’Occidente – la religione, il diritto, la famiglia, la città – sono nate in opposizione alle foreste, che [...] sono state, fin dall’inizio, le prime e ultime vittime dell’espansione della civiltà”.²

Questa sorte si appunta con la fondazione della *civitas*, della città o stato, l’uscita dalla vita ferina, la trasformazione di vaste aree boschive in terreno edificabile e coltivabile, in case, strade, luoghi di culto, necropoli, monumenti, campi arati e giardini. L’agricoltura è l’antagonista delle foreste, l’impronta nel paesaggio dell’umanizzazione diffusa e riuscita, il segno della trasformazione della natura, che riprende però il sopravvento quando le civiltà decadono. Allora le città – come sostiene Vico nella *Conchiusione della Scienza nuova* del 1744 – ridiventano “covili d’uomini”.

Allora, come accade dal IX all’XI secolo d.C. alla fertile e già intensamente coltivata pianura padana, la terra si ricopre di foreste

popolate da lupi e da orsi, dove gli uomini, non abituati alla socialità, perdono quasi l'uso della parola e assumono soprannomi di animali.³

Il rapporto con le origini non si è tuttavia perduto e i boschi greci, latini, celtici e germanici custodiscono a lungo culti legati alla quercia e al vischio che vi si avvinghia come suo rampicante parassitario (probabile simbolo del fulmine di Giove). I sacerdoti di Dodona che interpretavano gli oracoli di Zeus attraverso il mormorio delle fronde della quercia profetica, i Druidi che compivano i loro riti nel folto dei boschi di quercia utilizzando fronde di quest'albero, i Rex nemorensis del lago di Nemi (a prescindere dalle ulteriori implicazioni sulla regalità che vi ha individuato James G. Frazer) sembrano tutti riferirsi a fasi arcaiche che precedono gli sviluppi delle relative civiltà.⁴

Il termine *nemus* fu affiancato e poi sostituito, a partire dagli editti dei sovrani Longobardi, con *foresta*, in riferimento alle riserve di caccia reali. Il suo significato sembra quindi essere quello di tenere fuori, di escludere chi non aveva diritto alla fruizione di quei boschi.⁵ Fuori dalle selve i Romani restarono peraltro volentieri, specie da quelle germaniche, che incutevano paura ai soldati. Le percepivano, infatti, o come luoghi terribili, isolati e pieni di insidie, tenebrosi perché la luce del sole non vi penetrava a causa della fitta compresenza di alberi giganteschi o come luoghi disorientanti a causa delle frequenti e spesse nebbie.

La Germania, definita *horrida*,⁶ è quindi caratterizzata dalle sue smisurate foreste: "Giulio Cesare riferisce che la selva Ercinia – identificabile con il vasto territorio montuoso e coperto di foreste che dalla Selva Nera giungeva sino ai Carpazi e alle pianure dell'odierna Polonia – si estende in larghezza (da nord a sud) per ben nove giorni di cammino, ma 'non se ne può in altro modo precisare l'estensione'; nella Germania occidentale, anzi, non vi sarebbe alcuno che, pur dopo sessanta giorni di cammino (nel senso della lunghezza, da ovest a est), possa affermare di averne raggiunto l'estremità, o che sappia dove essa ha realmente inizio."⁷

Oltre ai boschetti, ai ruscelli e ai placidi fiumi, ai Romani, come si è sopra ricordato,⁸ piacevano sostanzialmente i paesaggi lavorati e resi fertili dagli uomini, visibile riflesso della vita civile, di cui l'Italia costituiva un modello. I campi di grano, i frutteti, le vigne, i giardini rappresentavano, appunto, i luoghi belli, ameni.

Ma, se il sentimento religioso del sacro si mantiene nei boschi, abitati da ninfe, fauni e sileni, e se i culti delle ultime divinità pagane si rifugiano nelle foreste (come Pan e Priapo che diedero origine alla tradizionale immagine del diavolo con i piedi di capra e le corna), non vi è negli antichi alcun particolare desiderio di addentrarvisi per avvertire l'intensa emozione estetica del sublime. Basta loro provare quel "brivido sacro", quell'esperienza panica che si acquisisce sia in pieno meriggio, quando tutto appare immobile, le ombre si accorciano e il silenzio si fa pregnante, sia quel misterioso fremito che si avverte talvolta all'imbrunire, quando sembra di sentire voci e suoni enigmatici prove nienti da nascoste divinità silvestri.

L'oscuro bosco presso cui Enea approda in Africa, "che incombe con orrida ombra" (*horrentique atrum nemus imminet umbra*)⁹ o il *lucus nunquam violatus* della Pharsalia di Lucano – con le sue diramazioni nella letteratura italiana, dove si popola di streghe, maghi e draghi, ingredienti poi delle fiabe popolari¹⁰ – non sono certo dei posti in cui si va volentieri. Le selve profonde sono state nobilitate quando – attraverso l'idealizzazione da parte di Montesquieu dei loro antichi abitanti – si è visto nelle foreste germaniche l'origine della libertà dei moderni o quando, con Rousseau o con Thoreau, dimorare nei boschi o ai loro margini significa allontanarsi dalle complicazioni artificiali e inutili della civiltà, scegliere la vita semplice o diventare frontalieri tra questi due mondi.¹¹ Il *nemus* prende così il posto della *civitas*, la cui aria rendeva liberi, quale presunta culla della politica moderna.

L'erba e il cielo

A partire dall'età comunale e, in genere, dal XII secolo, il terrore dei boschi si attenua fortemente e la libertà si sposta appunto dai boschi e dalle campagne alle città. Tranne che in zone marginali dell'Europa o, più a lungo, nell'immaginario delle fiabe, la selva si confonde sempre più spesso con il *locus amoenus*, mentre il sublime sfuma nel bello (in quanto ricerca di armonia e di integrazione dell'uomo con la natura). Particolarmente significativo, per segnare il contrasto con la percezione del sublime, è l'atteggiamento di Rousseau (che pure conosceva e frequentava i luoghi dove si elevavano le "immense rupi" che

pendevano sul suo capo come rovine e dove gli faceva provare un piacevole brivido la vista dei temibili scroscianti torrenti, dei boschi oscuri e dei burroni, nonché il contatto con il fitto pulviscolo delle “alte e fragorose cascate” che gli aspergeva la faccia).¹²

Ritirarsi nei boschi, nei prati e nelle vigne dell’isola di Saint Pierre, nel lago di Biemme (o Bielersee) in Svizzera, significava per lui rifugiarsi in mezzo alla natura: “La zona è poco frequentata dai viaggiatori, ma è interessante per i solitari contemplativi che amano inebriarsi a volontà delle bellezze della natura, e raccogliersi in un silenzio che nessun rumore turba se non il grido dell’aquila, il cinguettio intermittente degli uccelli, e lo scrosciare dei torrenti che scendono dalla montagna.”

Questa scelta di isolamento mira a sciogliere e a decentrare la coscienza in direzione del mondo esterno, a smontare le impalcature della civiltà atte a sorreggere il proprio io, a lasciare emergere più facilmente il puro sentimento dell’esistenza, a cancellare l’orientamento rigidamente finalizzato alla riflessione e all’azione, a rivelarsi a sé nel momento stesso in cui si gusta l’unità e la consonanza con tutto ciò che vive. Lo stare sdraiati sull’erba o su una barca che va alla deriva, tenendo gli occhi rivolti al cielo, l’essere indotti alla rêverie dal guardare “il flusso e il riflusso di quest’acqua” e dall’udire a intervalli il suo respiro ansimante¹³ e il sentirsi cullati da tale ritmo quasi ipnotico, vuol dire avvertire l’intima conciliazione di uomo e natura, l’indistinzione di soggetto e oggetto priva di quella volontà di sfida e di lotta che contrassegna il sublime. La perdita della coscienza vigile e focalizzata, l’oblio della riflessione e dell’azione intensificano il sentimento della propria esistenza, dissolvendo la paura di venir assorbiti dal mondo o risucchiati nel gorgo senza fondo dell’interiorità.

Non alla tempesta delle passioni come energia propulsiva dell’individuo, né alla bonaccia, alla calma piatta, è qui rivolto il pathos di Rousseau, ma al tremolio, al pulsare e all’oscillare lento e continuo del sentimento di sé. In questo santuario della natura, dove crescono spontaneamente erbe, fiori e frutti, dove non giungono le contese, gli egoismi e le amarezze della vita sociale, dove spirano dolci brezze e s’inseguono pigramente le onde, ci si sente finalmente in pace con se stessi e con il mondo, appagati e svuotati da ogni brama d’ignoto o fantasia di fuga.

Lo stare sdraiati sull'erba, a diretto contatto con la terra e con la natura, ma nello stesso tempo, il guardare verso il cielo, uniscono il basso e l'alto, il bello al sublime della natura, l'incardinarsi al suolo e il sollevarsi alle stelle in una mistica celebrazione privata della comunione con il cosmo o con Dio. Una vivida testimonianza di questa esperienza viene offerta dal Werther di Goethe: "[...] Ed io mi stendo nell'erba alta lungo il ruscello scrosciante e, così vicino alla terra, mille strane erbe mi si mostrano nella loro realtà; quando sento vicino al mio cuore il brulichio di quel piccolo mondo in mezzo agli steli, le numerose e incomprensibili figure dei bruchi, dei moscerini, e sento insieme la presenza del l'Onnipotente che ci ha creati secondo la Sua immagine, l'alito del Supremo Amore che ci porta e ci sostiene in una eterna delizia, oh amico mio! Una vertigine passa davanti ai miei occhi e l'universo e il cielo riposano interamente nella mia anima come la figura dell'amata e allora sento spesso un'ansia e penso: oh, se tu potessi esprimere tutto questo, se potessi trasportare sulla carta quello che vive con tanta pienezza, con tanto calore in te."14

Questa estasi mistica provocata dal mettersi a giacere sulla terra e dalla simultanea contemplazione dal basso dei fenomeni naturali (da cui è defalcato il coefficiente di paura) viene efficacemente descritta anche dal poeta e pittore Philipp Otto Runge, nei cui quadri compaiono spesso prati, fiori e alberi (si veda, per esempio, *Il mattino del 1808*), in una lettera del 1802: "Quando il cielo al di sopra di me formicola di innumerevoli stelle, quando il vento soffia nello spazio immenso, quando l'onda si frange mugghiando nella notte profonda, quando l'etere arrossisce al di sopra della foresta e il sole rischiara il mondo, dei vapori si alzano nella valle e io mi stendo sull'erba tra gocce di rugiada scintillanti, ogni foglia, ogni filo d'erba deborda di vita, la terra vive e si agita attorno a me, tutto risuona assieme in un solo accordo; allora la mia anima grida di gioia e plana nello spazio incommensurabile tutt'intorno; non esiste più alto né basso, non esiste più tempo, non esiste più inizio né fine, sento il soffio vivente di Dio che tiene in mano il mondo e in cui ogni cosa viva si muove."15

Ancora più tardi lo scrittore vittoriano Richard Jefferies in *Storia di un cuore*, commentato da William James, rielabora questi sentimenti in rapporto a un evento della sua storia personale: "Ero assolutamente solo, col sole e con la terra. Disteso sull'erba, parlavo nell'anima mia

alla terra, al sole, al cielo, alle stelle, all’oceano distante, oltre la vista [...]. Con tutta l’intensità di sentimento che mi e saltava, con la comunione intima che mi legava al sole, al cielo, alle stelle ch e troppa luce mi nascondeva, all’Oceano, non è possibile esporre a parole la vibrant e profondità di questi sentimenti – con tutte queste cose mi divertivo come se fosse ro i tasti di uno strumento che io suonassi [...]. Il grande sole vampante di luce, la terra potente, – terra cara, – il torrido cielo, l’aria pura, il pensiero dell’oceano , l’ineffabile bellezza di ogni cosa mi riempiva di un rapimento, di un’estasi, di u n soffio divino. Anche con questo soffio io pregai [...] E la preghiera, questa emoz ione dell’anima, era fine a se stessa, io non l’individuai in un oggetto, era una pa ssione. Nascosi la faccia nell’erba.”¹⁶

La sfida alle potenze naturali cede il passo alla ricerca di un’alleanza fra la terra e il cielo, fra l’uomo e la natura pacific ata e ammansita. Perdere la propria individualità a contatto con la natura, rinunciando a ogni gesto di sfida, è dunque possibile senza stare in luoghi di per sé sublimi. È sufficie nte allontanarsi dalla città con il suo frastuono e i suoi obbliganti rapporti soc iali, immergersi nella campagna popolata di erbe e piante, di lucertole e di uccelli, esseri che vivono senza trascinarsi il peso della coscienza e dell’individuazione. Il senso di liberazione che allora si prova dipende dal fluidificarsi dei contenuti cristallizzati della coscienza, dallo svuotarsi dell’io, dal gustare il piacere dell’abbandono a pure sensazioni, come accade in alcuni personaggi di Pir andello: “Ah, non avere coscienza d’essere, come una pietra, come una pianta! Non ri cordarsi più nemmeno del proprio nome! Sdrajati qua sull’erba, con le mani intrecciate alla nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti che ve leggiano gonfie di sole; udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, co me un fragor di mare.”¹⁷ E ancora: “Ah, perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tr a l’erba, al silenzio dei cieli; empirsi l’anima di tutta quella vana azzurrità, facen dovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!”¹⁸

Il naufragio pirandelliano è dolce non perché, alla maniera di Leopardi, il “pensi ero” si perda nel comparare lo spazio e il tempo presenti alle lontane montagne e alle “morte stagioni”, ma proprio perché legato schopenhaueria namente all’abbandono del principio d’individuazione, alla fusione panica con la natura. Di tale sentimento

fa una breve esperienza anche Dianella ne I vecchi e i giovani: “Il silenzio attorn o era così attonito, e così intenso e immemore il trasognamento della terra e di tut te le cose, che a poco a poco se ne sentì attratta e affascinata. Le parvero allor a gravati da una tristezza infinita e rassegnata quegli alberi assorti nel loro sogno perenne, da cui invano il vento cercava di scuoterli. Percepì, in quella intimità misteriosa con la natura, il brulichio delle foglie, il ronzio degli insetti ; e non sentì più di vivere per sé; visse per un istante quasi incosciente, con la terra, come se l’anima le si fosse diffusa e confusa in tutte le cose della campagna. Ah, che freschezza d’infanzia nell’erbetta che le sorgeva accanto! E come appariva rosea la sua mano sul tenero verde di quelle foglie! Oh, ecco un maggiolino sperduto, fuor di stagione, che le scorreva sulla mano... Com’era bello! Piccolo e lucido più d’una gemma.”¹⁹

La rinuncia al bisogno di un’identità rigida appare come lo sgravarsi dal peso del dover difendere a oltranza – con uno sproporzionato dispendio di energia rispetto agli iniziali vantaggi – l’inconsistente fantasma di un io unico e sovrano. Per riprovare il terrore e il fremito sacro delle selve occorre andare sempre e più lontano dall’Europa o sottrarsi ai luoghi dove la civiltà, con i suoi artifici, imita la natura selvaggia.

Lo sapeva già Shaftesbury: “Persino le aspre rupi, gli antri muscosi, le caverne irregolari e le cascate ineguali, adorne di tutte le grazie della selvatichezza, m’appaiono tanto più affascinanti, perché rappresentano più schiettamente la natura, e sono avvolte da una magnificenza, che supera di gran lunga le ridicole contraffazioni dei giardini principeschi.”²⁰ Se la Selva Nera è ormai punteggiata di alberghi e di stazioni sciistiche, altre parti del pianeta (l’Africa equatoriale, l’America centrale e meridionale, l’India, l’Australia del Nord e le isole dell’Asia e del Pacifico) presentano a lungo, nell’Ottocento e in gran parte del Novecento, foreste inaccessibili dove popolazioni selvagge vivono in completo isolamento. Sono soprattutto i viaggi di scoperta, come quelli di Alexander von Humboldt e di Darwin o quelli dei missionari e degli esploratori delle foreste pluviali americane e africane – che precedono o accompagnano il formarsi della conquista coloniale – a portare a un’epica della jungla, che dalla letteratura di viaggio filtra nei miti, nei racconti e persino nei fumetti per ragazzi. Tarzan o

l'esploratore con il casco in lotta con leoni o gorilla hanno abitato la fantasia di più generazioni. Il Kipling di *Kim*, il libro della jungla, il Salgari de *I misteri della jungla nera*, lo Stevenson del *L'isola del tesoro* o il Conrad di *Cuore di tenebra* sono i primi nomi che vengono in mente, ma questa letteratura è sterminata e la sua eco è stata spesso amplificata dal cinema.²¹

La paura, mista alla meraviglia per i colori splendenti delle piante, dei fiori e degli uccelli, ritorna assieme ai pericoli da attraversare. A uccidere non sono soltanto la "zagaglia barbara" degli indigeni, i serpenti e gli insetti velenosi, le zanzare che trasmettono temibili malattie o gli animali feroci, ma la stessa sconosciuta vastità impenetrabile delle foreste, dove è facile smarrirsi o morire, ma dove è anche bello mettere alla prova se stessi.

Cosa attrae, dunque, esploratori e avventurieri verso questi luoghi rischiosi? La scoperta, lo svelare antichi misteri, come quello relativo alle sorgenti del Nilo, la ricchezza in forma di avorio, oro o pellicce. E, forse, chissà, quale oscura reminiscenza ancestrale, qualche archetipo del ritorno alle origini o qualche universale fantastico nel senso di Vico.

CAPITOLO IV

Vulcani

La neve e il fuoco

Il vulcano è il simbolo di un'improvvisa minaccia rimasta latente per un tempo più o meno lungo, di una distruttività intermittente che non si limita a colpire singoli individui, ma dà luogo a memorabili catastrofi collettive. Anche per la sua elevazione, che lo assimila alla verticalità della montagna, e per il suo cratere, che mette in contatto l'abitabile superficie del pianeta con le sue infuocate viscere, il vulcano partecipa del sublime. Unisce, infatti, in sé l'alto e il basso, la natura prima, indomita – magmatica, informe e selvaggia – con la natura seconda, spesso civilizzata alle sue stesse pendici e nei suoi dintorni dal lavoro umano e dalla presenza di centri abitati. In diversi casi (l'Etna è l'esempio più noto in Occidente, come il Fujiyama lo è in Oriente) due elementi opposti, la neve e il fuoco, s'incontrano e si fondono.

Come per tutti gli altri grandiosi fenomeni naturali, la sacralità del vulcano è testimoniata dalle leggende, dai miti e dalle religioni. Si pensi alla storia di Empedocle che si getta nel cratere dell'Etna, a Efesto che vi si è insediato con le sue fucine, a Milton, che paragona l'Inferno alle sue viscere, o al timore reverenziale da cui era ed è, in alcuni casi, ancora circondato. Qualcuno poteva beffarsi di questi sentimenti di riverenza finché la paura non prendeva il sopravvento. Svetonio ne offre un esempio, raccontando le reazioni di Caligola davanti all'eruzione dell'Etna: "Durante il viaggio in Sicilia, per esempio, dopo aver molto deriso gli impressionanti fenomeni naturali della regione, all'improvviso di notte fuggì da Messina, spaventato dal fumo e dal brontolio che venivano dalla cima dell'Etna."¹

Dato che il timore allontanava molti dall'Etna e la curiosità non era sufficiente ad attrarre un gran numero di persone (che preferivano andare lontano a vedere monumenti e luoghi costruiti o frequentati dagli uomini piuttosto che ammirare questa stupenda opera della

“natura artefice”),² solo la volontà di conoscere spingeva i più coraggiosi ad avvicinarsi ai vulcani e i poeti, spesso da lontano, a cantarli. Così, oltre al notissimo episodio di Plinio il Vecchio che muore sfidando i micidiali fumi e le ardenti piogge di lapilli del Vesuvio (dipinto magistralmente da Pierre-Henri de Valenciennes assieme a due schiavi che gli stanno a fianco in un quadro che vuole rappresentare l'essenza stessa del sublime),³ l'impresa di descrivere i vulcani è assunta da Lucrezio, che, per quanto ne sappiamo, non si era mai recato in loco, e da Virgilio, che aveva invece soggiornato a lungo a Napoli.

Il primo mostra incisivamente l'attività dell'Etna con i suoi boati, l'emissione di lava e le tempeste di fuoco⁴ e spiega il fenomeno delle eruzioni con la formazione di venti torridi in caverne sotterranee poste in comunicazione con il mare.⁵ Ma invita, soprattutto, a studiare i vulcani nel contesto degli eventi cosmici: “Devi guardare tali fatti, tu, per lungo e per largo, / devi scrutarli da tutte le parti sin nel profondo, / in modo da ricordare che l'universo è infinito, / e da veder che minuscola infinitesima parte / il nostro mondo è dell'intero universo, / meno di quella di un uomo rispetto a tutta la terra.”⁶

Se per Lucrezio le vicissitudini dell'intero universo aiutano a comprendere un fenomeno tellurico, per l'anonimo autore dell'Aetna, è proprio l'approfondita conoscenza di questo pianeta, e in particolare dei vulcani, ad avvicinarci al cielo, a sollevarci agli astri.⁷ Poeticamente suggestiva è poi l'immagine virgiliana dell'Etna, funzionale al racconto delle peripezie di Enea e dei suoi compagni prima del loro arrivo nel Lazio: “Il porto, al riparo dai venti, è immoto e vasto; / ma accanto l'Etna tuona di orrende rovine, / e talvolta vomita nel cielo una nera nube, / fumante d'un turbine di pece e di ardenti faville, / e solleva globi di fiamme e lambisce le stelle; / talvolta scaglia eruttando rocce e divelte / viscere del monte, e agglomera con un mugghio nell'aria / pietre liquefatte, e ribolle nell'infimo fondo.”⁸

Spinti dalla curiosità e dal desiderio di ammirare più da vicino i segreti della natura, gli uomini colti del Rinascimento e i viaggiatori del Grand Tour faranno dell'ascesa al Vesuvio o all'Etna una tappa fondamentale della loro esperienza di viaggio.⁹ Anche più tardi, tuttavia, e perfino in alcuni eminenti scienziati, non diminuisce il terrore, unito al fremito del sacro, dinanzi alla natura regina tremenda

majestatis. Queste le sensazioni dell'Abbé de Saint-Non nel salire sull'Etna: "Non dimenticherò per tutta la vita l'impressione che mi fece provare l'approccio a questo luogo orribile, che sembra proscritto agli umani e dedicato alle divinità infernali. Qui tutto è estraneo alla natura, nessuna vegetazione, nessun movimento di esseri viventi turba il silenzio spaventoso della notte. Nel caos degli elementi un'aria eterea, che ci preme da tutte le parti, più viva, più sottile di quella cui la nostra esistenza è abituata, stupisce l'immaginazione, e avverte l'uomo che è fuori della regione cui i suoi sensi lo incatenano. Nessuna luce ci rischiara se non quella dei vapori infiammati del cratere e questa luce misteriosa che mi serviva da fanale mi faceva guardare al luogo dove noi avremmo l'ardire e il coraggio di penetrare come il santuario stesso della natura."¹⁰

Unendo l'interesse scientifico a quello estetico, Goethe compie, a breve distanza di tempo, ben tre escursioni sul Vesuvio. Nella seconda, del 2 marzo del 1787, è accompagnato dal pittore Johann Henrich Wilhelm Tischbein, lo stesso del celebre ritratto del poeta nella Campagna romana. Al suo amico, nota Goethe, "interessato esclusivamente alle più belle forme umane e animali e occupato a umanizzare, con il sentimento e con il gusto, le rocce e i paesaggi informi, una massa così formidabile e amorfa, che si consuma incessantemente e che dichiara guerra a ogni senso di bellezza, deve apparire detestabile". Per lui invece, che al bello, in questo caso, preferisce il sublime, "sinché ci è stato possibile stare a buona distanza, era un grande spettacolo che eleva lo spirito. Dapprima un violento colpo di tuono rimbombante dal fondo dell'abisso, poi delle pietre grandi e piccole erano proiettate in aria, in mezzo a nubi di cenere".¹¹

Dalla finestra del Palazzo Reale di Napoli, invitato da una duchessa tedesca, Goethe assiste inoltre a una eruzione notturna del vulcano, con la lava rossa che cola illuminando le tenebre e sollevando gigantesche nubi di vapore: "La montagna faceva sentire profondi boati; sulla cima un pennacchio enorme, immobile, le cui differenti masse venivano squarciate e ad ogni sbuffo come da lampi e illuminate a rilievo. Dall'alto fino alla marina, una striscia rovente fra vapori arroventati; del resto, mare e terra, rocce e ce spugli, distinti nella luce del crepuscolo, in una calma luminosa, in una pace fantastica. Vedere tutto questo d'un colpo d'occhio e, a completare lo spettacolo meraviglioso, la luna

piena che sorgeva dietro le spalle della montagna, era ben così da farmi sbalordire.”¹²

La visione notturna di un vulcano colpisce anche Déodat de Dolomieu nel suo resoconto dell'ascensione all'Etna, dove elementi burkiani (oscurità, silenzio, solitudine) si intrecciano a tratti longiniani (il sentirsi innalzati al di sopra di se stessi): “L'oscurità, il silenzio e la solitudine più assoluta attorno a me, senza poter percepire né la minima vegetazione, né la più leggera traccia di ogni essere vivente, la fiamma e la fumata che vedevo di lontano uscì dal mezzo dei ghiacci e delle nevi; tutto lo confesso era fatto per ispirarmi spavento; ma la mia passione, il mio gusto per le nuove scoperte mi sostenevano ed io mi sentivo come innalzato sopra me stesso.”¹³ Negli stessi anni, anche il celebre e ardito naturalista Lazzaro Spallanzani (capace di inghiottire del cibo in sacchetti legati a uno spago e di ritirarli poche ore dopo fuori dalla bocca per analizzare gli effetti della digestione) studiò sia l'Etna che Vulcano, scendendo nel cratere per raccogliervi materiali.¹⁴

Sterminator Vesevo

Chi, tuttavia, più efficacemente rappresenta la poetica del sublime naturale legato ai vulcani è il Leopardi de La ginestra. La nobiltà e la dignità dell'uomo consistono per lui non solo nel conoscere la fragilità del suo stato, ma, anche e soprattutto, nell'affrontare le forze distruttive della natura, rinsaldando quei legami civili che sorgono dall'orrore dinanzi al suo strapotere. Per questo, al kantiano “sublime matematico”, spazio-temporale, dell'infinito, si affianca nella Ginestra il “sublime dinamico” dello “sternatore Vesevo”, un vulcano che rappresenta il memento e la traccia di come era il pianeta, e in particolare l'Italia, in passate ere geologiche. Anche Leopardi, come Shelley, segue la teoria plutonista o vulcanista:

Sparsa era tutta di vulcani ardenti,
E incenerita in questo lato e in quello,
Fumavan gli Apennini allor frequenti
Come or fuman Vesuvio e Mongibello,
E di liquide pietre ignei torrenti
Al mar Tosco ed all'Adria era flagello;

Fumavan l'Alpi, e la nevosa schiena
Solcavan fiamme ed infocata arena.¹⁵

Alla fine ogni essere, compreso l'uomo, verrà distrutto dalle stesse potenze naturali che hanno contribuito a creare le precondizioni della sua esistenza (i fertili terreni lavici della zona vesuviana, anch'essi, come ogni terra arabile, frutto dello sbriciolamento delle rocce). Tale individuo non sarà tuttavia così vile da rivolgersi come un supplice a queste forze – o a qualsiasi divinità che le comanda – nella vana speranza di venir risparmiato, né così superbo da ignorarle e da credere di averle sconfitte attraverso una politica che valorizzi i progressi della scienza e della tecnica. Il suo nobile atteggiamento è contrapposto sia a quello di chi piega umilmente la testa davanti alle potenze di questo mondo, sia a quello del “secol superbo e sciocco”, che crede di aver vinto – e di poter dominare – la natura, senza rendersi conto degli immensi poteri distruttivi da essa mantenuti.

Leopardi riafferma l'aspetto terribile della storia naturale dell'umanità contro i liberali italiani, specie quelli che, negli anni venti e trenta dell'Ottocento, si raccolgono a Firenze attorno al marchese Gino Capponi e a Nicolò Tommaseo. Smascherando la loro ideologia del progresso, li presenta come incapaci e illusi, in quanto attribuiscono all'uomo – con leggerezza o con cattiva coscienza – facoltà prometeiche che non possiede. Essi mancano, in senso aristotelico, di “magnanimità”, di capacità di valutare le cose in modo giusto, e cioè senza superbia, ma anche senza umiltà cristiana (difetti complementari). “Magnanimo animale” è, dunque, chi “di sue cose / Fa stima al vero uguale”, colui

che a sollevar s'ardisce
gli occhi mortali incontra
al comun fato, e che con franca lingua,
nulla al ver detraendo,
confessa il mal che ci fu dato in sorte,
e il basso stato e frale;
quella che grande e forte
mostra sé nel soffrir.¹⁶

In modi opposti ma congruenti il “candido Gino” Capponi e i suoi amici condividono la superbia dei giacobini. Eppure né i rivoluzionari francesi, né i loro moderati oppositori liberali, sono in grado di

emancipare gli uomini dai ceppi della natura e della società. Essi raffigurano i due lati della stessa medaglia, che porta come emblema da un lato la ragione, dall'altro l'egoismo.

Così, mentre i primi esaltano la ragione a scapito dell'egoismo, i secondi innalzano l'egoismo a scapito della ragione. I primi credono nella necessità di imporre con la forza l'universale sul particolare, l'interesse della collettività su quello dell'individuo; i secondi nello spontaneo trionfo del particolare contro l'universale, dell'interesse e dei diritti dell'individuo su quelli della collettività. Le differenze consistono nel fatto che i rivoluzionari francesi esibiscono la violenza come rigeneratrice e spostano al futuro la realizzazione del "mondo nuovo", mentre i liberali la nascondono dietro la parola d'ordine del progresso ordinato e ritengono che la felicità sia già a portata di mano per le conseguenze combinate del 'dolce commercio', della diffusione dei mezzi di comunicazione (le "ferrate vie") e delle scoperte scientifiche e tecniche ("la pos sa / Infin qui de' lambicchi e delle storte, / E le macchine al cielo emulatrici").¹⁷

Nell'esaltare la diffusione della civiltà attraverso l'espandersi del mercato mondiale e del relativo benessere o confort, essi li ritengono processi pacifici, dimenticando come siano immancabilmente accompagnati da conflitti, guerre e squilibri per il controllo delle risorse: "Sempre che spinga / Contrarie in campo le fraterne schiere / Di pepe o di cannella o d'altro aroma / Fatal cagione o di melate canne." E ciò accade sia a livello locale che mondiale: i benefici di alcuni si pagano con gli svantaggi di altri. E, di sicuro, i vantaggi dal rendere la vita più sopportabile grazie al confort e all'espansione dei consumi potranno anche iperbolicamente espandersi, ma ciò non compenserà gli uomini né dei dolori che già si subiscono, né di quelli che si annunciano:

[...] Più molli
Di giorno in giorno diverran le vesti
O di lana o di seta. I rozzi panni
Lasciando a prova agricoltori e fabbri,
Chiuderanno in cotton la scabra pelle,
E di castoreo copriran le schiene.
Meglio fatti al bisogno, o più leggiadri
Certamente a vedere, tappeti e coltri,

Seggiole, canapè, sgabelli e mense,
Letti ed ogni altro arnese adoreranno
Di lor menstrua beltà gli appartamenti;
E nuove forme di paiuoli, e nove
Pentole ammirerà l'arsa cucina.¹⁸

La stupida presunzione del secolo presente è il prodotto anonimo di illusioni deboli e svianti, generate da una ragione calcolatrice che non solo ha perso il suo orientamento verso l'effettivo bene comune, ma ha accettato come ineludibile la banalità del quotidiano perseguendo ossessivamente la soddisfazione di ideali me schini e restando abbagliata dal sempre maggiore e apparentemente incontrastato dominio dell'uomo sulla natura. Questa, non più guardata nella sua sublime grandezza e potenza distruttrice – le uniche in grado di stabilire il vero posto dell'uomo ne ll'universo –, viene ora semplicemente ridotta a un'inesauribile scorta di beni e di e nergie a disposizione.

Abbandonandosi a questa cecità, anestetizzando gli animi nei confronti della micidiale potenza della natura, nemica della selfpreservation umana, si dimentica la lezione dell'Illuminismo e, in particolare, quella del Candido di Voltaire, scambiando così la regressione con il progresso:

Qui mira e qui ti specchia,
Secol superbo e sciocco,
Che il calle insino allora
Dal risorto pensier segnato innanti
Abbandonasti, e volti indietro i passi,
Del ritornar ti vanti,
E procedere il chiami.¹⁹

La filosofia moderna ha mostrato, oltre che la sua grandezza, anche i suoi l imiti nel combattere le illusioni. Leopardi è, tuttavia, convinto che essa, pur no n possedendo la forza persuasiva delle illusioni e delle passioni, che inducono gli uomini ad agire in una direzione piuttosto che in un'altra, non sia affatto in nocua nei suoi effetti pratici. Di ciò è personalmente convinto anche rispetto al su o pensiero: "Che i miei princìpi sieno tutti negativi io non me ne avveggo; ma ciò non mi farebbe gran meraviglia, perché mi ricordo di quel detto di Bayle, che in meta fisica e in morale, la ragione non può edificare, ma solo distruggere."²⁰

Adoprando a pieno il potere corrosivo del pensiero filosofico, occorre spezzare l'alleanza tra ragione ed egoismo, costruendo una razionalità più forte, una seconda natura che ridiventi prima, acquistando una costruita spontaneità.

Leopardi tende quindi a un maggiore, non a un minore grado di illuminismo. Non è un'“irrazionalista”, così come non è, per contro, un “progressista”, nel senso per noi divenuto tradizionale, ma non è neppure, strettamente parlando, un “nichilista” nel significato nietzschiano e post-nietzschiano del termine.²¹ Vuole piuttosto completare e oltrepassare l'Illuminismo interrotto dal “secol superbo e sciocco” grazie a un'“ultrafilosofia”, a una filosofia cioè che si colleghi alla poesia, alla valutazione esatta della natura dell'uomo come essere desiderante e, insieme, incapace di realizzare l'infinità del suo desiderio e, perciò, costantemente insoddisfatto nella sua ricerca del piacere. Si potrebbe dire – parafrasando Clausewitz – che l'“ultrafilosofia” non è che la prosecuzione della filosofia con altri mezzi, ossia con quelli della poesia.

La prima si basa sulla “freddissima ragione”, la seconda sulla conoscenza delle ineliminabili passioni e illusioni umane. Se non vuole essere un “filosofo dimezzato”, il pensatore è, infatti, tenuto a sperimentare passioni e illusioni: “Chi non ha o non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità di entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, di forti e varie passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto e sentito i poeti, non può essere un grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa [...]. Non già perché il cuore e la fantasia dicano sovente più vero della fredda ragione, ma perché la stessa freddissima ragione ha bisogno di conoscere tutte queste cose, se vuol penetrare nel sistema della natura, e svilupparlo. [...] La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge.”²²

Nel suo atteggiamento di sfida alla natura, l'uomo magnanimo leopardiano certo morrà, ma non sarà intimamente sconfitto o connivente con l'aggressore. Perirà, al pari del “fiore del deserto”, senza chinare il capo, mostrando una esemplare nobiltà e dignità nella sconfitta, non implorando pietà alle forze naturali, ma nemmeno

credendo di poterle superare, esagerando superbamente la sua importanza (in questo senso la magnanimità e il sublime costituiscono un antidoto al trionfalismo di chi crede che l'umanità abbia già vinto la sfida contro la natura):

E tu, lenta ginestra,
[...] piegherai
Sotto il fascio mortal non renitente
Il tuo capo innocente:
Ma non piegato insino allora indarno
Codardamente supplicando innanzi
Al futuro oppressor; ma non eretto
Con forsennato orgoglio inver le stelle
[...].²³

Ciascun essere vivente subirà, del resto, come è detto nella chiusa del Cantico del gallo silvestre, la sorte finale dell'intero universo: "Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel mondo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si di leggerà e perderassi."²⁴

CAPITOLO V

Deserti

Pericoli e fascino dei deserti

Il fascino dei deserti è avvertito dai filosofi contemporaneamente a quello degli altri luoghi solitari che verranno definiti sublimi (montagne, oceani, foreste, vulcani), ma la loro conoscenza e la loro attrattiva per un pubblico più vasto sono giunte assai più tardi: in termini cronologici, più o meno quando questa parola acquista l'accezione corrente.

In origine, infatti, il termine “deserto”, usato come aggettivo, designava qualsiasi località disabitata e abbandonata, dai latini chiamata solitudo. Solo in seguito, in maniera più restrittiva, viene a indicare quelle zone in cui mancano non solo gli uomini e i loro insediamenti durevoli, ma – in apparenza – anche qualsiasi forma di vita vegetale o animale, a causa, soprattutto, della scarsità delle precipitazioni atmosferiche e dei corsi d'acqua. Gli uadi sono, infatti, letti sassosi, che raccolgono le piogge che scendono dalle pendici dei rilievi circostanti e subito si seccano, tranne che in casi eccezionali, quando acquistano, repentinamente e per breve tempo, una forza travolgente. I deserti coprono circa un terzo della superficie emersa del globo e sono ormai – se non inviolati – certo poco frequentati perché aridi, spogli, sterili e torridi per la maggior parte dell'anno.¹

Trattandone e contrapponendoli ai loci amoeni artificiali, incapaci di “sollevare i nostri pensieri”, già Shaftesbury, agli inizi del Settecento, osserva: “Benché appaiano brutti e paurosi, non mancano tuttavia di singolari bellezze. Piace il loro stato selvaggio [the Wildness pleases]. Ivi ci sembra di vivere con la natura. Possiamo osservarla nei suoi più segreti recessi, e contemplarla con maggior diletto in questa originale selvatichezza che non nei labirinti artificiali o nelle finte grotte del palazzo. Gli esseri di questi luoghi, serpenti squamosi, fiere selvagge, insetti venefici, sebbene nocivi e contrari alla natura umana, sono belli

in sé, e degni di sollevare i nostri pensieri all'ammirazione della divina sapienza che di tanto supera la nostra corta veduta.”²

Nello stesso periodo, un altro inglese, Addison, aggiungerà che ciò che è selvaggio o immenso offre una “immagine della libertà”, come i “vasti deserti non coltivati”.³ Se i filosofi hanno apprezzato i deserti sin dagli inizi del Settecento, in età moderna l'esplorazione di questi spazi è stata posticipata, sia per ragioni economiche (non si vedeva alcuna utilità nell'avventurarsi in sterili distese di sabbia), sia perché si pensava che essi costituissero il limite della terra abitabile (formata dalla fascia compresa tra gli estremi del clima torrido e di quello glaciale). Come ha osservato anche Michael Ondaatje, alludendo alle esplorazioni di altre zone del globo terracqueo, “per centinaia d'anni, dopo Erodoto, il mondo occidentale mostra scarso interesse per il deserto”.⁴ Tuttavia, sfidando i pericoli e il “silenzio terrificante” dei deserti,⁵ il generale e proconsole romano Cornelio Balbo, alla guida della III legione Augusta, raggiunge nel 19 a.C. un'estrema regione del Sahara, il paese dei Garamanti, senza però stabilirvi alcuna base avanzata.

Per i geografi antichi non vi era del resto motivo di spingersi oltre queste lande aride e spopolate. I portoghesi furono perciò sorpresi quando, nel 1444, doppiato il Capo Bojador (il punto più meridionale della costa africana superato appena dieci anni prima da Gil Eanes, sfidando le superstizioni dell'ignoto), scoprirono con Dinis Dias la foce del fiume Senegal, dove videro una terra piena di alberi altissimi dagli strani frutti, umida, profumata e abitata da numerosi uomini neri.⁶

Il mondo non finiva, dunque, nei deserti dell'emisfero boreale. Al di là di essi si trovavano immense foreste, acqua in abbondanza, animali sconosciuti e innumerevoli uomini da ridurre eventualmente in schiavitù. Solo più tardi si pose il problema di come raggiungere questi luoghi anche per via di terra. Le potenze coloniali trascurarono i deserti sostanzialmente sino alla conquista francese dell'Algeria nel 1830. Seguì poi l'espansione degli Stati Uniti verso il selvaggio Far West,⁷ quella inglese dall'Egitto verso il Sudan, l'Arabia e il Medio Oriente.

L'Italia, ultima arrivata, conquistò la Libia, lo “scatolone di sabbia”, ma, nella sua breve avventura coloniale, non ebbe – a differenza di altre nazioni – l'opportunità di sfruttarne le risorse. Vi sono, infatti, in tutto

il Sahara mi nerali ferrosi, fosfati, uranio e petrolio (per raggiungere il quale occorre però aspettare fino alla metà del Novecento, quando la tecnologia permette trivellazioni di oltre tremila metri).

Peraltro, nella fascia meridionale del Mediterraneo, i deserti sono anche il risultato dell'attività o della negligenza dell'uomo. In età romana le province del Nord Africa erano, infatti, tra le più floride dell'Impero e circa seicento insediamenti si stendevano sulla costa tra l'Egitto e il Marocco. Oggi invece il porto di Lep tìs Magna, dove attraccavano pesanti navi da carico per rifornirsi di grano e dove convergevano lunghe carovane di cammelli colmi di mercanzie, è sepolto sotto la sabbia, anche a causa della maldestra costruzione di una diga foranea.⁸

Dove incontrare se stessi

L'assenza nel deserto di qualsiasi evidente forma di vita evoca la morte e la sofferenza. Gli antichi egiziani lo chiamavano, appunto, "regno della morte" e gli Ebrei lo consideravano nella Bibbia luogo di punizione e di pentimento.⁹

Per Agostino è, addirittura, il simbolo delle prove che ognuno deve inevitabilmente affrontare nel mondo, paragonate alle traversie degli Ebrei per giungere alla Terra promessa.¹⁰ La sete che screpola le labbra e fa delirare, la sabbia entro cui le gambe si approfondano, la polvere finissima, impalpabile e simile a cipria, che si deposita in ogni parte del corpo, il calore intollerabile, le escursioni termiche tra il giorno e la notte che possono toccare i cinquanta gradi Celsius, i serpenti, gli scorpioni, le scolopendre, le vipere cornute: tutto congiura per tenere lontano la maggior parte degli uomini. La morte, soprattutto, è presente come memento nei gli scheletri di uomini e animali che lo costellano.

Così scrive un viaggiatore ed erudito ottocentesco: "L'orrore del deserto non è solo nella sua aridità, nel suo vuoto ; questo vuoto non è assoluto; in mancanza della vita, è la morte che popola la sua solitudine. Le gole frequentate da carovane sono costeggiate da pietre disposte simmetricamente a distanze regolari. Queste pietre segnano i luoghi dove riposano o coloro che hanno intrapreso la traversata del deserto e

non hanno potuto portarla a termine [...]. Il deserto si mostra così più crudele dell'Oceano, che almeno divora le sue vittime tutte intere, e non lascia traccia dei suoi omicidi.”¹¹ Si avverte qui, dove mancano stanziamenti umani permanenti, in un luogo che si attraversa, ma dove normalmente non si abita (e dove si riduce, quindi, drasticamente la possibilità di aiuto reciproco in caso di bisogno), la presenza di una materia immutabile, primigenia. Qui gli elementi si scatenano e il paesaggio cambia forma, più o meno rapidamente, quando le tempeste di sabbia e il vento ridisegnano le dune e l'orizzonte.¹²

Qui – dove neppure le rocce e i sassi, che emergono dal suolo come ossa fossili, consentono un sufficiente riparo o un sicuro punto di riferimento – è facile sentirsi perduti e in imminente pericolo di vita. Al poeta Alphonse de Lamartine il deserto siriano appare perciò come un inferno o ancora negli anni Quaranta dell'Ottocento: “Rocce di colore funebre, grigie, nere, marezzate di fuoco e di bianco, opache; onde pietrificate di un fiume di granito; non una goccia d'acqua nei profondi interstizi di questo letto calcinato dal sole ardente della Siria; non un'erba, uno stelo, una pianta rampicante, né in questo torrente, né sulle chine merlate dei due lati dell'abisso; era un oceano di pietra, una cataratta di rocce, cui la diversità delle forme, la varietà delle pose, la bizzarria dei crolli, il gioco delle ombre o la luce sui fianchi o la superficie sembrano bravano prestare movimento e fluidità. Se, in uno dei suoi gironi infernali, Dante avesse voluto dipingere l'inferno delle pietre, l'inferno dell'aridità, della rovina, della caduta delle cose, della degradazione del mondo, della caducità delle epoche, ecco la scena che avrebbe dovuto semplicemente copiare.”¹³

È, tuttavia, lo stesso Lamartine a dichiarare il fascino del deserto. Se accostato ad altri posti meno inquietanti, inserito in un contesto più vasto, anche un simile inferno può essere sublime: “Il cielo, le montagne, la neve, l'orizzonte blu del mare, l'orizzonte rosso e funereo del deserto di sabbia; le linee serpentine di fiumi, le cime isolate dei cipressi; i grappoli di palme sparsi nelle campagne [...] un po' più distanti le colline deserte di sabbia senza fine, che si tingono d'oro ai raggi del sole della sera, e dove il vento solleva delle nuvole di polvere infuocata [...] tutto ciò offre all'occhio e al pensiero di chi vi passa la mescolanza più sublime, la più dolce e, nello stesso tempo, la più melanconica che abbia mai inebriato la mia anima: è il luogo dei miei

sogni e io vi verrei ogni giorno.”¹⁴ Con reminescenze bibliche, Lamartine è inoltre attirato dal nomadismo dei rari abitatori del deserto. Da qui l'esaltazione della tenda in opposizione alla casa:

Dei due soggiorni umani, la tenda e la magione,

L'uno è pane del cielo, l'altro della prigione;

[...]

L'uomo di cui il deserto è la vasta città

D'ombra non ha che la sua nella sua immensità.¹⁵

Nel deserto non esistono vie tracciate una volta per sempre, strade quali testimonianze di una civiltà che vuole sottomettere e razionalizzare lo spazio, stabilendo percorsi e collegamenti univoci: come l'acqua ricopre la scia delle navi, così la sabbia le orme degli uomini e degli animali. Ben presto, in quello che appare il fondo prosciugato di un mare, tutti i segni lasciati sulla sabbia si cancellano e i punti di orientamento si confondono. S'incontrano e si concentrano nel deserto la solitudine, il vuoto omogeneo e indefinito, il silenzio, la morte, proprio ciò che è privazione di socialità, di varietà, di voci, di vita e che per Burke rappresenta il contrassegno più certo del sublime.

L'assenza di molteplici stimoli e di distrazioni nella relativa uniformità della vita quotidiana, mette l'anima a nudo e favorisce il dialogo con se stessi (o con Dio, nel caso degli eremiti della Tebaide e dei mistici). Gli anacoreti (i separati dal mondo), i monaci (i solitari), veri atleti di Cristo, cercano il contatto con Dio nella modalità del *solus ad solum* e accettano la sfida del deserto per rafforzare la vita interiore e mettere alla prova la propria resistenza fisica e spirituale, traendo “gioia dalla solitudine”. In questa impresa vengono aiutati dall'esempio di non pochi altri solitari (nel IV secolo raggiungono il numero di seicento sparsi nel deserto attorno ad Alessandria e di ben cinquemila sulla vicina montagna di Nitria).¹⁶

Beata solitudo, o sola beatitudo, si scriverà più tardi all'ingresso dei monasteri medioevali, ma le beatitudini di questi monaci sono rare: devono, infatti, esercitare il penoso virtuosismo dell'autocontrollo anche nei confronti di un particolare tipo di allucinazioni: quelle che fomentano i piaceri della carne e ridestano il desiderio dei precedenti agi, in così crudele contrasto con l'astinenza e la durezza delle attuali condizioni. Esemplari sono le vite di Sant'Antonio l'Eremita e di San Girolamo. Della duratura lotta del primo contro i diavoli si racconta:

“Uno suggeriva pensieri sordidi, l’altro li respingeva con la preghiera. Uno spingeva la volontà verso le cose immonde; l’altro, quasi provasse vergogna, circondava il suo corpo con la fede e i digiuni, come se fosse un muro.”¹⁷ Il secondo dice invece della sua esperienza nella Siria: “Oh, quante volte, stabilitomi nel deserto, in quella vasta solitudine che, bruciata dal calore del sole offre ai monaci una squallida dimora, ho pensato di prender parte ai piaceri di Roma! Stavo seduto da solo, perché ero pieno di amarezza. Le mie membra ributtanti erano rese ruvide dal sacco, la mia pelle lurida era diventata nera come la carne di un Etiope. Ogni giorno lacrime, ogni giorno gemiti, e se talvolta, nonostante le mie resistenze, il sonno mi opprimeva e mi vinceva, ammaccavo le mie ossa, che stavano insieme a fatica, sulla nuda terra [...]. Proprio io, dunque, che per timore della geenna, mi ero condannato da solo a questa prigione, in compagnia soltanto di scorpioni e di belve, spesso credevo di essere in mezzo a danze di fanciulle. Il mio volto era pallido per i digiuni, ma la mia mente nel corpo freddo bruciava per i desideri, e già morta la carne, davanti a quell’uomo in loro potere ribollivano solo gli incendi delle passioni.”¹⁸

Il deserto, con la sua minaccia alla sopravvivenza e con l’incombere dell’ignoto, che spinge gli audaci all’avventura – letteralmente alle cose future (ad ventura), sia come anticipazione del futuro eterno del paradiso, sia del futuro temporale –, è anch’esso luogo di ascesi, di privazioni che purificano ed elevano l’animo, di incontro con la parte migliore di se stessi, di risveglio del sentimento dell’infinito. La solitudine (come accade, del resto, in altri luoghi sublimi, quali la montagna e l’oceano) favorisce la concentrazione, la contemplazione e la preghiera. “Leviga l’anima”, le permette di distinguere esattamente l’essenziale dall’inessenziale, la pone a contatto con gli elementi non addomesticati dall’uomo, con il corpo scarificato della terra, con la “crosta terrestre”. È un arido nulla, il nudo ed essenziale zoccolo minerale che precede la comparsa degli organismi vegetali e animali o segna la loro scomparsa nel fondo di evaporati mari primordiali.

Nella sua impassibile semplicità, rimette in questione la vita e il suo senso, rivelandone l’accidentalità e la fragilità. Per chi contempla e ama “queste montagne a brandelli, queste sabbie e fiumi morti, queste pietre e questo duro sole”, il paesaggio esteriore viene annesso allo “spazio del dentro”. Si crea così un deserto nel deserto.¹⁹

Per uno scambio di tipo kantiano,²⁰ il deserto ci fa conoscere meglio il sublime che è in noi, ci rivela immediatamente a noi stessi. Ciò vale soprattutto di notte, quando nel suo clima estremamente secco le stelle brillano più luminose e distinte che in qualsiasi altra parte del globo, dando maggior spessore alle domande insolubili che riguardano il significato del nostro vivere. Il silenzio, il vuoto, la solitudine aprono l'animo a spazi muti e illimitati, dove l'immaginazione si perde. Allora, pur avvertendo come povera e insignificante l'esistenza umana rispetto al cosmo nella sua grandezza e potenza, nasce in chi contempla un confuso sentimento di gratitudine per aver avuto in sorte la possibilità di godere di questo spettacolo, sperduti nell'altro firmamento terrestre costituito da infiniti, scintillanti granelli di sabbia. O, abbandonato il principio di individuazione, di scoprire, alla maniera di Schopenhauer, da un lato, la nostra dipendenza dalle potenze della natura e la minaccia alla nostra sopravvivenza, dall'altro, il nostro distacco dal mondo come esseri razionali che lo contemplanò dall'esterno: "Cerchiamo di immaginarci ora una tale contrada, spoglia di ogni vegetazione, tale che non vi si vedano che nude rocce: la volontà proverà ben presto un senso d'inquietudine dall'assenza assoluta di tutta la natura organica necessaria alla nostra sussistenza. Il deserto ha un aspetto terribile, e in esso il nostro stato d'animo diviene più tragico, sicché ci sarà impossibile elevarci ad uno stato di pura conoscenza senza un violento distacco dagli interessi della volontà; e per tutto il tempo in cui permarremo in tale stato, il sentimento del sublime dominerà nettamente in noi."²¹

Antoine de Saint-Exupéry ha per anni "scelto il deserto" come paesaggio dell'anima, sorvolando il Sahara con un aereo postale da Tolosa a Dakar (esperienza descritta in *Courier du Sud*, del 1929, da cui nel 1936 è stato tratto il film *Courier Sud* di Pierre Billon, con sceneggiatura di Robert Bresson), ma trovandosi anche volontariamente confinato assieme al suo meccanico quando il suo velivolo precipitò a quattrocento chilometri da ogni sorgente d'acqua, fra "vento, sabbia e stelle". Ha però dichiarato, in *Terre des hommes* (1939), che nel deserto, "scorza nuda" della Terra, non si è realmente mai soli, perché i sensi si acuiscono, la vita interiore diventa più intensa e, proprio quando si urta contro gli ostacoli alla sopravvivenza, si riconoscono i propri limiti all'interno del pianeta errante che abitiamo, nostro solo "ancoraggio" all'universo.²²

Terra di eternità

Anche in questo senso, il deserto è “terra d’eternità”, quale appare nella suggestiva poesia di Théophile Gautier, *Obelisque de Luxor*, del 1851, stele che resiste impas sibile alle devastazioni del tempo:

Veglio, unica sentinella
Di questo gran palazzo devastato,
Nella solitudine eterna,
Dinanzi all’immensità.
All’orizzonte che niente limita,
Sterile, muto, infinito,
Il deserto sotto il sole tetro
Srotola il suo lenzuolo ingiallito.
Sopra la terra nuda,
Il cielo, altro deserto d’azzurro,
Dove mai galleggia una nuvola,
Si stende implacabilmente puro
[...].²³

Si tratta qui di un’eternità, nel senso divenuto tradizionale, di immutabilità (perché niente cresce e niente deperisce), come viene descritta, ad esempio, nel *Trio in f-mi* dell’eternità di Petrarca, dove lo stesso paradiso appare come un deserto, secondo un’immagine già presente in San Bonaventura.²⁴ Esso è, infatti, una “terra d’erbe ignuda ed erma”, perché vi manca l’elemento temporale, che, mutando tutte le cose, fa “variare ed infermare l’umana vita”. Nell’eternità del mondo ultraterreno “le tre parti” del tempo si incideranno: “Qual meraviglia ebb’io quando restare / vidi in un punto quel che mai non stesce, / ma scorrendo suol tutto cangiare! / E le tre parti sue vidi ristrette / ad una sola / e quella una esser ferma / sì che, come sole, più non s’affrette [...]”.²⁵

Il deserto rende incerte le percezioni più comuni e interroga la mente su quanto i sensi colgono. In questo ambiente, con l’abbaglio della luce diurna, il sentimento di eternità si intreccia talvolta a quello del *déjà vu*: “Il paesaggio desertico si presenta sempre al meglio nella mezza luce dell’alba o del crepuscolo. Il senso della distanza viene a mancare: una vicina altura può essere una lontana catena di monti, ogni piccolo particolare può assumere l’importanza di una variante significativa nel

ripetitivo tema della regione. L'avvento del giorno promette un mutamento: soltanto quando la giornata è arrivata del tutto, chi osserva sospetta che sia la medesima, ritornata ancora una volta: quella stessa che ha vissuto per lungo tempo, più e più volte, sempre accecantemente vivida e non offuscata dal tempo.”²⁶

Nell'aria tremula del deserto, il calore, la sete, il sudore che macera la pelle, la stanchezza e il variare della densità degli strati d'aria riproducono nei miraggi quei loci amoeni cui la logica del desiderio è capace di dar consistenza: oasi verdeggianti che galleggiano come arcipelaghi in un mare di sabbia, giardini incantati, fiumi maestosi, città piene di uomini, alberi e case. La vita, insomma. Pierre Loti ha sperimentato questa impressione, nel deserto, la cui “immensità sovrasta tutto”: “Le dieci, l'ora in cui cominciano i miraggi. E dapprima appare un piccolo fresco ruscello, che sembra chiamarci, misterioso, tentatore, con i riflessi degli alberi nelle sue acque leggere. Poi, vicino o lontano, cominciano ad apparire gentili laghi ingannatori.”²⁷ Il deserto si presenta spesso come un luogo magico, una specie di caleidoscopio di visioni e di emozioni. Lo stesso Pierre Loti, allora ufficiale di marina, pregusta l'attraversamento del Sahara sin dal suo arrivo al porto di Dakar (“gli occhi rivolti verso l'interno del paese, interrogavano l'immenso orizzonte delle sabbie”²⁸).

Più tardi, mentre nel deserto imperversa un raro acquazzone e si trova sotto la protezione di una tenda, così racconta le proprie impressioni: “Tutto solo, ad un tratto, in mezzo ad un profondo silenzio, tranquillissimo dopo le agitazioni della giornata e deliziosamente riposato sopra il mio letto da campo, mi compiaccio nel rendermi consapevole delle grandi distese oscure che ci stanno intorno, che sono senza strade, senza case, senza ripari e senza abitanti. La pioggia sferza i teli tesi che costituiscono le mie muraglie ed il mio tetto, e sento il vento gemere.”²⁹

La scoperta del sublime in luoghi lontani (oceani, foreste e deserti in particolare) costituisce per certi aspetti una ricaduta dell'espansione coloniale europea, amplificata dalla letteratura di viaggio e dai romanzieri (da Fromentin a Kipling, da Conrad a Loti, da Gide a Bénévoit, da Saint-Exupéry a Malraux),³⁰ che creano l'epica degli esploratori, dei navigatori, dei Tuareg o della Legione straniera.

L'esotismo che ne scaturisce dipende anche dal fatto che l'avventura in questi luoghi e la vita nelle colonie permettevano ai bianchi di dare sfogo a quegli istinti e a quelle fantasie che in patria erano repressi, di uscire da una routine deprimente, di aprire una porta sull'ignoto nel tentativo di annullare o ridurre la distanza tra la realtà e il desiderio. In molti vi era inoltre la confusa sensazione che "l'edificio della civiltà occidentale, quella struttura così pazientemente costruita, apparentemente tanto solida, e così sontuosamente ornata, si sarebbe liquefatta da un giorno all'altro, non lasciando di sé che una pozzanghera fangosa [...] noi partivamo per le nostre varie mete selvagge: io, diretto ai tropici e al circolo polare artico, con la convinzione che la barbarie fosse una specie di uccello da poter catturare con un pizzico di sale sulla coda".³¹

Con la diffusione del turismo di massa, la virtuale scomparsa dei "viaggiatori" (quelli che, nel senso di Paul Bowles, si spostano lentamente da una parte all'altra del pianeta perché non appartengono a nessun posto e non accettano la propria civiltà come ovvia), la saturazione dei luoghi inesplorati e i telefoni satellitari, il deserto – in quanto solitudine, distanza dagli altri per incontrare se stessi – sembra essere mentalmente finito, diventato un surrogato di se stesso. Lo aveva già intuito Camus: "Non ci sono più deserti. Non ci sono più isole. Se ne sente tuttavia il bisogno. Per comprendere il mondo, bisogna talvolta distogliersene; per servire meglio gli uomini, tenersene a distanza. Ma dove trovare la solitudine necessaria alla forza, la respirazione lunga dove lo spirito si raccoglie e il coraggio si misura? Restano le grandi città."³² Anche "gli spiriti liberi" dello Zarathustra di Nietzsche, che hanno abitato da sempre il deserto, "come signori del deserto", forse oggi non saprebbero più dove andare e come giungere a quell'"addomesticamento artistico dell'orribile" (künstliche Bändigung des Entsetzlichen) che è il sublime.³³

PARTE III

Migrazioni del sublime

CAPITOLO I

Dalla natura alla storia

È finito lo slancio verso l'alto?

La grande stagione del sublime naturale si situa, sul terreno filosofico, tra I piaceri dell'immaginazione di Addison (1711) e la Critica del Giudizio di Kant (1790) e raggiunge il suo culmine con Burke nel 1757. Si tratta, dunque, di un periodo relativamente breve, sebbene in campo poetico e pittorico goda, invece, di una vita più lunga di qualche decennio. Si estende cioè dal primo romanticismo letterario tedesco di Friedrich Schlegel fino a Victor Hugo e dai quadri di William Blake e Johann Heinrich Füssli fino a quelli di Kaspar David Friedrich e William Turner.¹

Subito dopo, inizia una lunga eclissi che durerà sino all'ultimo quarto del Novecento. Per quasi un secolo e mezzo il sublime cessa, dunque, di costituire un tema rilevante, sia nella riflessione estetica che nelle arti. Oltre al fatto che spesso nella storia della cultura problemi che sembravano di bruciante attualità all'improvviso non premono più per avere soluzione, le ragioni di questo declino sono molteplici ed eterogenee. Elenco sommariamente quelle che mi paiono più rilevanti (lasciandone fuori una, che tratterò nella parte conclusiva).

La prima è che la natura in quanto tale non incute più lo stesso timoroso sgomento del passato, quando l'esplorazione delle più remote regioni del pianeta attraverso le scoperte geografiche e l'ampliamento smisurato della visibilità dei cieli grazie al telescopio disorientava e provocava emozioni più intense (l'abitudine al noto o all'ignoto ottunde ovviamente le sensazioni e trasforma in familiare, heimlich, ciò che prima era spaesante o perturbante, unheimlich).

La seconda è che sembra essersi indebolita la tensione agonistica degli individui verso il "trasumanare" che aveva animato le vette della civiltà europea soprattutto tra il Rinascimento e il Romanticismo.

La terza è che si è avviato – parallelamente allo sviluppo delle scienze, delle tecniche, dell'industrialismo e dell'espansione delle aree urbane – un rapido processo di Entzauberung, di disincanto, che fa perdere alla natura il suo potente e diretto fascino sull'immaginazione (fino al punto da indurre Novalis, in Cristianesimo o Europa, ad accusare la scienza moderna, alludendo a Newton, di aver distrutto la magia della luce, osando scomporla prismaticamente).

La quarta è che la tenace ricerca estetica del trascendente nell'immanente e dell'irrappresentabile nel sensibile ha virato di senso e si è per lo più nuovamente concentrata nelle religioni (dove la fede e la speranza sono tornate a essere potenti fattori di elevazione verso i paradisi celesti) e nei recessi della psicologia individuale (togliendo al sublime e naturale il suo precedente ruolo di fattore rilevante nell'educazione dell'individuo).

La quinta è che l'umanesimo europeo, nel suo reiterato progetto di staccare l'uomo dall'animalità per coltivarlo e sollevarlo oltre la sua mediocre condizione normale e consolidare la sua soggettività, si è rivelato inadeguato a esprimere i bisogni e le aspettative degli abitanti di un pianeta di sei miliardi e mezzo di persone di diversa cultura, suddivise in circa duecento Stati (anche perché i suoi nobili progetti non hanno in genere trovato chi volesse davvero realizzarli e sono così scivolati spesso nella retorica).

La sesta è che, nella terminologia di Marcuse, la “de-sublimazione repressiva” tende oggi a contrastare lo slancio del sublime naturale e storico. Pur senza esplicita violenza, molti sono, infatti, invogliati ad accettare supinamente la “repressione addizionale”, ossia gli eliminabili, inutili disagi della civiltà in cambio del tornaconto secondario della sicurezza e del benessere promessi dalla società dei consumi e, nello stesso tempo, a intensificare la loro energia istintiva senza però essere capaci di sublimarla.

La settima, infine, è che per gli esponenti delle società democratiche – a differenza dei nazionalisti del periodo della Grande guerra o dei cittadini dei regimi totalitari della prima metà del Novecento – gli esasperati (e talvolta perversi) modelli aristocratici, agonistici, eroici o perfino tanatofili di educazione al sublime, di disprezzo del dolore e di esaltazione del sacrificio hanno perso di credibilità e di fascino. Appare, infatti, improbabile sentire oggi pronunciare nuovamente il sinistro grid

o ¡Viva la muerte! dei legionari franchisti o intonare le canzoni dei militi della Repubblica Sociale Italiana inneggianti alla bellezza del cadere in battaglia.²

Lo spettro burkiano della morte, “regina di tutti i terrori”, e la componente di *do lore del delight* sembrano attirare pochi, almeno nella nostra parte di mondo. Sebbene si avverta qualche segnale di inversione di tendenza, continua invece a prevalere in esso, dopo le tante angosce e privazioni nella prima metà del secolo scorso, la ricerca di un piacere possibilmente puro, di un rifiuto della sofferenza in quanto tale in favore di un’esistenza forse più banale ma meno problematica.

Queste ultime due ragioni, che contribuiscono a spiegare l’eclisse del sublime, meritano un ulteriore, seppur conciso, approfondimento. Già Nietzsche aveva infatti rettamente registrato la crisi del sublime umanistico di tipo kantiano. Che altro è, in effetti, l’Übermensch, se non la gigantografia proiettata sullo schermo del futuro del *vir heroicus sublimis* di stampo plutarco, derivante da un eccesso di legittima difesa nei confronti del deprecato coalizzarsi del gregge umano delle decadenti società di massa per abbassare ciò che è alto e svilire ogni valore? Rispetto ai modelli di Burke o di Kant, questo oltreuomo è in Nietzsche significativamente e privo non solo di paura per l’autoconservazione, ma anche di qualsiasi desiderio di trascendenza verso Dio o di legittimazione della propria superiorità grazie alla legge morale. Egli sa però che l’avvento dell’Übermensch potrebbe non realizzarsi mai, proprio perché i mediocri, unendo le loro forze, sono in grado di impedirlo.

Non molti anni fa il filosofo tedesco Peter Sloterdijk ha provocato uno scandalo per aver sostenuto la necessità di programmare gli uomini in base a tecniche “zoopolitiche” di selezione prenatale e di modificazione del patrimonio genetico. Piuttosto che lasciare al caso la loro nascita o affidarsi esclusivamente a strumenti culturali per addomesticarne il lato bestiale, bisognerebbe cogliere le opportunità offerte dalle biotecnologie per migliorarli. L’umanesimo ha, infatti, fallito o nel suo titanico tentativo di tenere sotto controllo attraverso la *Bildung* le tendenze istintuali all’imbarbarimento.³

Secondo il Nietzsche dello Zarathustra, che Sloterdijk approva, l’umanesimo cristiano e quello che scaturisce dalle ideologie democratiche o socialiste dell’eguaglianza, invece di elevare, hanno

“rimpiccioli to” l’uomo, fiaccandone lo slancio verso il potenziamento delle proprie facoltà.⁴ Si è così acuito il conflitto, da sempre latente, tra la tendenza ad addomesticare la brutilità della specie e dei singoli mediante l’elaborazione e il contenimento degli impulsi e quella, antagonista, che mira a un incremento delle potenzialità umane (oggi accessibile grazie all’“antropotecnica”).

Non è qui il caso di discutere la tesi di Sloterdijk o la sua polemica con Habermas o il rapporto del suo anti-umanesimo con quello più noto della Lettera sull’umanesimo di Heidegger (che è comunque l’opposto di quello di Sloterdijk, in quanto basato su un ambivalente rapporto alla tecnica): certo è che ha colto una lacuna nel dispositivo del moderno umanesimo, che non è riuscito ad arginare la crudele disumanità e gli inauditi drammi che hanno costellato il Novecento (ma è l’unico responsabile o non è piuttosto anche una vittima?), e da un lato riportando, nel nazionalsocialismo, l’individuo alla sua sostanza biologica, alla nuda vita animale, dall’altro assegnandogli nello stalinismo, in quanto proletario o membro del Partito, compiti superiori alle sue capacità, eroiche mete ideologiche di rinnovamento di se stesso sostanzialmente irraggiungibili.

La crisi del modello eroico e sublime che si manifesta sul piano storico e politico nella costruzione del comunismo da parte del Rivoluzionario è ben espressa dal romanzo di George Steiner *Il correttore*, dove il protagonista, che ha visto nella lotta per una società senza classi la via obbligata che conduce all’“uomo nuovo”, riflette sul crollo dei propri ideali dopo la caduta del Muro di Berlino e la dissoluzione dell’Unione Sovietica. Rivolto all’amico, un gesuita anomalo, Padre Carlo, ammette il suo errore, pur giustificandolo: “Sì, abbiamo sbagliato. Sbagliato mostruosamente, come dici tu. Ma il grande errore, quello di sopravvalutare l’uomo, l’errore che ci ha travolto, è in assoluto la mossa più nobile dello spirito umano nella nostra tremenda storia.” Padre Carlo replica: “Il capitalismo non ha mai fatto questo errore. Non capisci? Il libero mercato si basa sull’uomo medio. E che media mediocre! Investe nella sua avidità animale. Traccia un bilancio del suo egotismo e dei suoi interessi meschini. Blandisce il suo appetito per i beni materiali e gli agi e i giocattoli meccanici e le vacanze al sole. Gli solletica la pancia per ché si giri e lo preghi di continuo [...]. Sai, Professore, l’America è probabilmente la

prima nazione e società nella storia dell'umanità a incoraggiare gli esseri comuni, fallibili e impauriti, a sentirsi a loro agio nella propria pelle.”⁵

Il consumismo è materialismo realizzato, giacché il “capitalismo donante” assicura la soddisfazione dei bisogni. Ma ciò implica anche – come ha sostenuto Alexandre Kojève – la ri-animalizzazione dell'uomo, la caduta dei confini tra uomo e animale? Secondo questo filosofo, infatti, l'individuo ha conquistato la propria umanità quando è stato disposto a rischiare la vita, a mostrare di non avere paura della morte (richeggia qui l'heideggeriano “essere-per-la-morte”, formula che racchiude un'altra strategia per dare slancio verso il futuro e consistenza al singolo facendolo uscire da ll'anonimità inautentica del man, dall'impersonalità deresponsabilizzante, e dalla “chiacchiera” dell'uomo medio immerso nella banalità quotidiana).

Commentando a suo modo lo Hegel della Fenomenologia dello spirito, Kojève osserva come nella “lotta per il riconoscimento” il vincitore, il “padrone”, è chi si è innalzato al di sopra del desiderio di auto-conservazione, mentre il “servo” è colui che per viltà ha barattato la libertà con la sopravvivenza. La libertà è, quindi, una rischiosa conquista: la merita soltanto chi preferisce la morte al piegarsi al volere altrui. È questa la decisiva prova del fuoco che seleziona gli uomini e li divide in chi è capace di dominare e chi solta nto di obbedire.

Il padrone, godendo del lavoro del servo, finisce tuttavia per ottundersi, mentre il servo, mediante la paura della morte e la disciplina imposta dal lavoro di sottomissione della natura, forgia invece la propria umanità.⁶ Passando da questa preistoria, comune a tutte le civiltà umane, all'età contemporanea, Kojève ha più tardi affermato che lo slancio verso la libertà e la lotta contro l a natura si sono progressivamente attenuate a partire dal periodo napoleonico e tendono oggi a scomparire.

Ha perciò introdotto il fortunato slogan della “fine della storia”, una fase in cui svaniscono, insieme, sia l'individuo libero, protagonista delle “guerre e delle rivoluzioni sanguinose” (erede del “padrone”), sia l'operaio che ha plasmato la realtà attraverso il lavoro (erede del “servo”). Tale esito coincide con la fine della libertà, in quanto frutto di una lotta mortale, e con la fine dell'ema ncipazione, in quanto frutto del lavoro. Il risultato è l'“americanizzazione” del mondo. ⁷

Ripensando a queste tesi di Kojève è, almeno in parte, vero che, dopo la fine della Guerra fredda e il diffondersi di un relativo benessere di massa, in molti paesi occidentali è difficile trovare chi accetta di mettere in pericolo la propria vita per conservare o conquistare una libertà che si ritiene ormai garantita. Ma il rischio della morte e la sua accettazione non sono forse potentemente tornati – seppure in forma per noi perversa – con il terrorismo? E le guerre sanguinose non coinvolgono oggi anche l'Occidente?

Tutte queste considerazioni pongono, nella prospettiva che ho scelto, il problema di capire come si costruisce oggi l'individualità, visto che in larghi strati della popolazione occidentale (salvo alcune élite) essa sembra accettare con riluttanza la sfida del trasumanare, del sublimarsi, dell'innalzarsi al di sopra della routine e della mediocrità quotidiana, e pare, al massimo, accontentarsi di quel quarto d'ora di notorietà che, secondo Andy Warhol, non si nega più a nessuno.

Se, in un globo terracqueo completamente esplorato, risulta ormai drasticamente ridotto lo spazio d'insicurezza quale terreno propizio al confronto agonistico con la natura, cosa rafforza e plasma allora, al più alto livello, il carattere e la personalità? È evidente che gli ostacoli nella crescita e nella formazione di ognuno continuano tenacemente ad esistere. Sono inaggirabili e numerosi sia nella psiche individuale che nella famiglia e nella società. Appaiono, inoltre, privi di smalto e non sono più imitabili i modelli eroici di origine plutarca e aristocratica, che invitavano l'individuo a sveltare sugli altri alla ricerca della gloria e dell'onore. Ma è proprio vero che le attuali società di massa hanno cancellato il sublime? O bisogna, invece, supporre che esso si sia dislocato altrove?

Non sembrano, certo, esauriti i programmi e i processi educativi volti alla costruzione della personalità secondo ideali di elevazione, di *extensio animi ad magna*, sia in campo religioso che laico. E gli uomini non hanno neppure smesso di affrontare i pericoli del mondo naturale o di andare incontro all'avventura. È solo che lo sfidare frontalmente la natura nei suoi luoghi più ostili alla vita equivale ormai, per certi versi, a una gara sportiva, certificata dai media e dal "Guinness dei primati" (rappresenta sempre meno una leva per sollevare se stessi o un incudine su cui forgiarsi e temprarsi con il nietzschiano martello della volontà). Nel momento in cui si capovolge la bilancia delle forze e

l'uomo crede di aver sostanzialmente vinto la sfida contro la natura spaventosa ed ostile, di averne svelato i più reconditi misteri e domato molte delle sue energie ribelli, il sublime si sposta sempre di più non solo dalla natura alla storia, ma anche alla politica, come presunta realizzazione del corso della storia stessa verso una meta prefissata (società senza classi o regno della libertà).

Entra a far parte, come indispensabile ingrediente, di quelle che, nella terminologia di Jean-François Lyotard, si potrebbero definire le Grandi narrazioni (*récits*), vale a dire le epopee di emancipazione dell'“intera umanità” (e, aggiungo, di rigenerazione della Società, della Classe, della Specie o della Razza). Nuovi personaggi mitici si circondano ora di un'aura sublime: il Rivoluzionario, l'Operaio, il Soldato, l'Übermensch o il Führer, esponenti di una parte dell'umanità che – con una forzata sineddoche storica – pretendono di rappresentarla in toto e al livello più alto.

Il sublime intramondano

Lo specchio kantiano della natura non è ormai più necessario per vedervi riflesso il volto della nostra specie nella sua superiore dignità morale e intellettuale (anche se il frantumarsi di tale specchio ne ha, nel Novecento, reso incerti i contorni e l'insieme). Basta cercare questo viso nella storia, nell'unico mondo in cui gli uomini si trovano a vivere e a combattere. Sono, infatti, soprattutto le vicissitudini storiche e politiche dell'umanità a provocare ora paura commista ad ammirazione. Il declino del sublime naturale e, parallelamente, la lenta erosione del prestigio delle religioni tra la metà del Settecento e la fine del Novecento, ha diffuso, per centinaia di milioni di persone, il bisogno di dare, in qualche altro modo, un senso più alto alla propria esistenza. Una volta che nelle società secolarizzate dell'Occidente si è provvisoriamente abbassato lo sguardo verso l'alto, verso “il cielo stellato sopra di noi” della morale o verso il “Padre nostro” che sta nei cieli della religione, l'aspirazione a una vita migliore si è rivolta soprattutto alla storia e alla politica, entrambe frutto della progettualità umana.

Da quando “gli uomini non guardano il cielo” vacillano anche i pilastri che hanno retto per mille anni la metafisica e la religione dell’Occidente: la fede in un Dio creatore provvidenziale dell’universo e quella nell’immortalità dell’anima. Con il trionfo dello sguardo “orizzontale” rivolto al futuro umano, che esclude o riduce le prerogative di ciò che sta in alto, si cerca faticosamente di porre rimedio all’avvertita perdita di senso di una vita privata del trascendente.

A tale scopo si tenta di convincere ciascuno a mettere radici più profonde nel transeunte, a far fruttare il sottile e fertile humus della storia civile fatta dagli uomini, rendendo il nostro mondo un luogo più abitabile e la nostra storia una più sopportabile catena di eventi, tale da rendere maggiormente accettabili tanto la morte, quanto la vita. La migrazione del sublime dalla natura alla storia – con una sorta di revanche dell’uomo sulla natura, quasi che l’indebolimento di quest’ultima abbia prostrato anche il primo, costringendolo a cercare altrove un antagonista con cui misurarsi – è già riscontrabile nello Hegel di Jena, quando nel 1806 vede in Napoleone “lo spirito del mondo a cavallo” (il concentrarsi nel punto focale di un solo individuo del senso degli eventi collettivi).

Nei corsi berlinesi di filosofia della storia indica poi nella seconda natura, ossia nello spettacolo dei destini umani, la presenza dell’autentico sublime. Condanna perciò il sublime estetico, relegandolo sul piano dell’arte simbolica, incapace di conciliare la forma con il contenuto, come accade, ad esempio, nella poesia panteistica indiana. Se si guarda soltanto alla caducità dei progetti e delle civiltà degli uomini, è inevitabile provare dolore e malinconia dinanzi al cumulo di tragedie che immanabilmente si ripetono nella storia: “Chi avrebbe potuto fermarsi tra le rovine di Cartagine, Palmira, Persepoli, Roma, senza esser mosso a considerazioni sulla caducaità dei regni e degli uomini, a rimpianto per la forte e ricca vita di un tempo?” Vi è, certo, un lato terribile nella storia, che la fa apparire come una Schlachtbank, un “macello” e che fa vedere come i periodi di felicità sono in essa “pagine vuote”. Per farla avanzare, gli individui che ne guidano le trasformazioni vengono, per giunta, indotti a calpestare “più di un fiore innocente”, contribuendo così ad alimentare le sofferenze dell’umanità.⁸

Eppure, assieme a quello negativo, la storia presenta anche un inscindibile lato positivo, grazie al quale, malgrado tutto, la vita – al pari della mitica Fenice – risorge ogni volta dalle sue ceneri. La sofferta e rinnovata vittoria sulle potenze della distruzione caratterizza l'effettiva condizione umana e quella della civiltà, descritta hegelianamente da Croce come “fiore che nasce sulle dure rocce e che un nembo avverso strappa e fa mo rire, e del pregio suo che non è nell'eternità che non possiede, ma nella forza eterna e immortale dello spirito che può produrla sempre nuova e più intensa”.⁹

Il perpetuar si degli individui e degli Stati è possibile proprio mediante il continuo scaturir e della vita dalla morte nel succedersi delle generazioni. L'orgoglio longiniano o il piacere negativo che deriva in Burke dall'aver osato contrastare l'istinto di auto-conservazione assumono in Hegel il volto dei popoli che risorgono, uno dopo l'altro, dal declino, contribuendo alla civiltà dell'intera specie. In questo processo le sofferenze rimangono e non aumenta neppure la libertà, ma soltanto la “coscienza della libertà”. Si passa così dalla libertà di uno solo nel mondo orientale a quella di tutti in quello “cristiano-germanico” moderno.¹⁰ Antesignani di questi processi sono gli Europei, che posseggono quello spirito di conquista e di avventura che li ha spinti ad espandersi nell'intero pianeta: “Il principio dello spirito europeo è perciò la ragione cosciente di sé, fiduciosa che niente può diventare per essa un ostacolo insormontabile e che quindi prova tutto al fine di diventare presente a se stessa [...]. All'Europeo interessa il mondo; vuole conoscerlo, impossessarsi dell'Altro che gli sta di fronte; [...] Egli sottomette il mondo esteriore ai suoi scopi con un'energia che gli ha assicurato il dominio del mondo.”¹¹

La ragione (Vernunft), a differenza dell'intelletto (Verstand), facoltà statica che divide e separa i concetti lasciandoli irrelati, è capace di reggere la contraddizione e il mutamento, di guardare in faccia la morte e l'“assoluta devastazione” e di uscirne rafforzata. Non rimane, lucrezianamente, una spettatrice passiva delle disgrazie degli uomini, e non si limita a contemplarle stando al sicuro sulle “rive dell'egoismo”. Al contrario, essa è da sempre inserita nelle vicende del mondo, sebbene sovrasti gli individui con la sua “astuzia”. Ciascuno, infatti, presume di per seguire i propri fini particolari, ma il risultato delle azioni, delle passioni e dei pensieri di tutti (dei vivi e dei morti)

travalcava le intenzioni dei singoli. Questo pathos per la storia rende maggiormente esplicito, nel più tardo storicismo tedesco e italiano, il progetto di incorporare l'uomo occidentale dalla natura per radicarlo in un tempo propriamente suo, entro cui si svolge il breve e veloce viaggio dell'esistenza individuale e quello, più lungo e più lento, delle istituzioni che la sorreggono. Il singolo non entra più a far parte dell'agostiniana civitas peregrinans, della carovana di fedeli in viaggio dal tempo all'eternità in cerca della salvezza, bensì di vicende che si svolgono in questo mondo e non conoscono una definitiva redenzione.

Le istituzioni, a loro volta, non devono la loro durata ai disegni della Provvidenza, ma alla logica interna della storia: in Dilthey e, in modo ancora più netto in Croce, la trascendenza e la vita nell'aldilà vengono inequivocabilmente dichiarate prodotto di un'illusione dettata dalla logica del desiderio, un immaginario premio di consolazione per le sofferenze subite. Gran parte della cultura del Novecento spezza d'altronde quel rapporto di inclusione dell'uomo nel cosmo che aveva caratterizzato il sublime naturale. Ponendo invece l'accento sulla storia e sulla politica, concentra l'attenzione sulle vicende della nostra specie.

Si sviluppa così un iper-umanismo (con tratti talvolta anti-umanistici) che, spingendo sullo sfondo gli spazi e i tempi immensi dell'universo, indebolisce l'aspirazione a imitare o a sfidare l'eternità e l'ordine dei cieli. Ciò che molti bramano – e a cui ritengono realistico aspirare – è ora situato nel tempo irreversibile e irriscattabile della caducità, da cui estrarre nuovi valori, preziosi proprio perché non eterni, perché deperibili e resi durevoli dalla sola volontà di affermarli.

Speranze e frustrazioni

Come già aveva intuito Leopardi, le esigenze dell'umanità civilizzata, la quale presuppone che sia finita la lotta contro la natura sopraffattrice, convergono nell'immediato non solo nella volontà di dare soddisfazione a bisogni elementari di cibo o abitazione a lungo penalizzati, ma anche nel perseguimento del superfluo, del comfort. Si assiste così a un radicale mutamento antropologico. Tutte le culture del mondo sono state da tempo immemorabile condizionate dalla scarsità, sia in senso economico che psicologico.

Desiderare troppo era considerato un peccato mortale e, uno dei peggiori in cui si poteva incorrere. Anche per evitare delusioni, la soglia delle aspirazioni doveva sempre rimanere bassa. La svolta epocale si è avuta nei primi decenni dell'Ottocento, quando – per effetto della necessità di consumare l'eccessiva produzione industriale – è sorta la civiltà dei consumi e si è così infranto il doppio tabù del non consumare e del non desiderare troppo.¹²

Parlando dei cittadini degli Stati Uniti, Tocqueville aveva già constatato lo scardinamento del criterio di scarsità. Nel secondo volume de *La démocratie en Amérique*, del 1840, egli sostiene che agli europei occidentali suoi contemporanei appariva ancora inconcepibile che chi sta in basso nella scala sociale possa poi salire molto più in alto. È perciò meglio che si astenga da aspirare non tanto e non solo a benefici economici, ma anche – e soprattutto – ad avventurose scalate sociali.

Nella prima repubblica democratica del mondo, dominata dall'idea di eguaglianza, gli americani vivono invece continuamente incalzati, nel loro "onesto materialismo", sia da desideri sempre più irresistibili di benessere e confort, sia da propositi di ascesa sociale dominati dall'invidia per coloro che effettivamente riescono a svertire per potere, ricchezza o fama. L'erosione o la caduta dell'ordine verticale, tipico di società in cui la supremazia politica è dettata dalla monarchia di diritto divino o dalla nobiltà ereditaria, pone un difficile problema. Se, nei paesi democratici, tutti hanno formalmente accesso agli stessi diritti politici e tutti maturano aspettative consone agli ideali di libertà ed eguaglianza, come si possono gestire le frustrazioni che nascono dal fatto che la maggior parte degli individui non è in grado di realizzare le proprie aspirazioni di successo o di conquistarsi quote rilevanti di sovranità?

Le società tradizionali possedevano strumenti abbastanza efficaci per compensare gli uomini degli svantaggi della loro condizione e per giustificare le gerarchie. L'accettazione dei limiti e delle privazioni della vita trovava il proprio risarcimento nella promessa religiosa di una ricompensa in cielo. Per giunta, le ideologie prevalenti facevano sì che solo di rado venisse in mente ai più sfavoriti di aspirare ai vertici della piramide sociale.

Le società democratico-egualitarie moderne (a partire da quella americana degli inizi dell'Ottocento) hanno invece aperto una falla in questo dispositivo, collaudato da millenni, di inibizione delle attese.

Proclamando solennemente il diritto di tutti gli uomini alla felicità e alla effettiva eguaglianza, con la connessa eliminazione degli ostacoli che potrebbe frenarla, legittimano l'ambizione di ciascuno a superare la soglia della propria condizione di partenza per innalzarsi ai gradini più elevati della scala sociale, alle cariche e al prestigio.

Di fronte al presagibile naufragio dei molti che non riusciranno mai a far collimare i propri ideali con la realtà, le società hanno dovuto elaborare molteplici strategie, tutte miranti a curare le delusioni per le soddisfazioni non ottenute: "Ho visto in America uomini più liberi e illuminati, sistemati nei modi più felici che ci siano al mondo, e mi è sembrato che una specie di ombra ricoprisse abitualmente i loro lineamenti: mi sono apparsi gravi e quasi tristi persino nei loro svaghi [...] davanti all'ambizione degli uomini sembra aprirsi un campo immenso e facile, ed essi immaginano volentieri di essere chiamati a grandi destini. Ma è una concezione fallace, che l'esperienza corregge ogni giorno: questa stessa uguaglianza, che consente ad ogni cittadino di concepire grandi speranze, rende tutti i cittadini individualmente deboli. Permette ai desideri di espandersi, ma al contempo limita da ogni parte le loro forze."¹³

Il sublime politico moderno

Nel mondo occidentale, il sostanziale abbassamento dell'orizzonte delle attese alla durata dell'esistenza biologica degli individui e dei loro immediati discendenti non ha potuto eliminare o comprimere oltre un certo punto il bisogno di qualcosa di più alto. Ha però trovato sbocco, specie nel Novecento, anche in forme deviate o attenuate di sublime: sul piano storico nella mistica della guerra e nei regimi totalitari; sul piano della natura – e in maniera certo più innocua – nel turismo di massa.

Soprattutto nell'Europa della prima metà del Novecento, la guerra ha offerto a molti quel surrogato del sacro che si era per lo più inseguito nella dimensione verticale delle religioni e del sublime

naturale. Mettere a repentaglio la propria vita nelle trincee, nelle profondità marine o nell'elemento appena conquistato dell'aria dava a molti soldati un senso d'ebbrezza ed espandeva e potenziava spesso – anche grazie alla propaganda e allo spirito di corpo – l'io dei sopravvissuti, che si sentivano parte di una massa solidale di morituri in lotta per la Patria o per una nobile causa che trascendeva le loro esistenze. Ciascuno si rendeva conto che la sopravvivenza e l'eventuale vittoria del proprio esercito era legata alla disciplina, all'organizzazione e allo spirito di sacrificio di tutti i combattenti. Nel fascismo e nel nazionalsocialismo le virtù guerriere vennero velocemente trapiantate nella vita civile. Per l'io "militarizzato", che cercava paradossalmente di rendere normale l'eccezione, di continuare la lotta armata in tempo di pace, la gerarchia non bloccava l'iniziativa individuale, la libertà, ma ai suoi occhi la rendeva anzi più efficace. Da qui la glorificazione della morte sacrificale e l'orgoglio nell'accettarla e rivendicarla con ardore o con ostentata indifferenza; da qui la spendibilità e persino la sinistra convinzione della superfluità della vita individuale.

Nei tempi di "ferro e di fuoco" tra il 1914 e il 1945, nel cuore di una dirompente crisi economica e sociale, nasce così un nuovo, paradossale e organizzato sublimismo politico di massa, legato al culto del Capo (Duce, Führer, Caudillo, Conducator, Piccolo Padre). Per cittadini atomizzati, insicuri e pieni d'angoscia, la fiera voglia di diventare compartecipi della sua potenza e dei suoi grandiosi progetti, di assorbirne magicamente le energie e gli scopi, di avere un ruolo riconosciuto e riconoscibile al suo fianco nella costruzione dell'avvenire, eleva e riempie l'animo d'orgoglio, irrobustendo la propensione di molti – e non sempre dei più ingenui – ad aderire ai regimi totalitari (è questo un aspetto costantemente sottovalutato dagli interpreti).

Sebbene dal confronto con il capo scaturisca soltanto il desiderio, sempre insoddisfatto, di eguagliarlo, per suo tramite l'individuo misura la propria insignificanza ed è spronato a superare se stesso, ad avvicinarsi sempre più al suo modello, pur sapendo di non poterlo mai raggiungere. In periodici e ben programmati slanci di partecipazione emotiva è tuttavia concesso al singolo di associarsi alla comunione mistica con il Capo, di innalzarsi idealmente al suo livello e, insieme, di

scalare se stesso sino a giungere a un punto d'osservazione dal qua le i valori democratici di libertà e di eguaglianza non possono che apparire grigi, dimessi, prosaici, privi di eroica verticalità.

Tradotte in linguaggio politico, si ritrovano qui tutte le categorie e le mosse del sublime classico: il "vo comparando" di una immaginazione che non riesce mai a mettersi sullo stesso piano del suo oggetto ideale, giacché il capo possiede ogni perfezione; il dolce naufragio che ne consegue e che si manifesta nell'entusiasmo delle sfilate o delle adunate oceaniche, dove l'io del singolo si scioglie nell'"anima delle folle"; l'orgoglio di ciascuno per essere innalzato al ruolo di co-protagonista della storia del mondo; la crescita dell'autostima nel paradossale paragone con un Capo che umilia i gregari con la sua grandezza e la sua potenza, ma li innalza rispetto a chi non condivide ideali eroici; la disponibilità a immolare la propria vita per qualcosa di superiore all'individuo (la Patria, la Classe, la Razza, l'Umanità).

Neppure i totalitarismi hanno tuttavia completamente cancellato il sublime di origine estetica, che anzi, da un lato si ibrida con il potere, generando quella "estetizzazione della politica" descritta da Walter Benjamin,¹⁴ dall'altro si trasferisce nelle periferie della civiltà, nelle ex-colonie, alla ricerca dei più remoti e intatti luoghi classici del sublime (montagne, oceani, foreste, vulcani, deserti).

Banalità sublimi

Solo che ormai nella ricerca del sublime naturale non campeggia più l'esploratore o il viaggiatore, bensì il turista (triste parola secondo Valéry Larbaud).¹⁵ In lui il bisogno di sublime si depotenzia, non solo perché evita il rischio di un confronto con ciò che seriamente minaccia l'auto-conservazione, ma anche perché la sua esperienza è preconfezionata dalle agenzie di viaggio, dal desiderio di vedere di persona ciò che ha già visto al cinema o nei dépliant pubblicitari e i suoi percorsi sono condizionati dalle compagnie aeree o dai gestori delle navi da crociera.

Così, mentre il viaggiatore va da solo alla ricerca delle emozioni forti offerte dai luoghi dove la natura è più selvaggia, incontaminata, maestosa, vasta e potente, il turista non vuole correre rischi e sceglie in

genere itinerari sicuri in compagnia di guide possibilmente ben addestrate.

Una volta invasi da stuoli di turisti, quelli che nel Settecento e nell'Ottocento erano ancora o luoghi remoti e desolati, ostacoli seminati lungo il percorso del Grand Tour oppure zone consacrate dalla letteratura e dalla pittura, frequentate da uomini "colti" o in cerca di avventura, allora "le regioni liminari, lontane dalla civiltà, rappresentano uno spazio privilegiato: i ghiacci polari di Caspar Friedrich, le brughiere dei bardi di Ossian, la Svizzera di Schiller, la Grecia di Byron, la Corsica di Mérimée, la Sicilia di Stendhal, le Americhe di Humboldt rivelano nuovi mondi agli spiriti romantici [...]. Nelle cime frastagliate Ruskin riconosce le cattedrali scolpite dal vento, un gotico 'naturale' prodotto dalle forze fisiche e non da convenzioni accademiche [...]. L'isola di Saint Pierre e le rive del lago di Bièvre (Rousseau) attraggono perché selvagge e romantiche [...] la vera attrazione romantica è la natura selvaggia, lontana dall'invasione dell'uomo".¹⁶

In seguito, attraverso le tecniche, le scienze, la democratizzazione dei viaggi (non più privilegio degli esploratori, dei navigatori o dei fortunati che potevano permettersi il Grand tour) è ormai più facile recarsi nei classici luoghi del sublime senza correre eccessivi pericoli o sopportare pesanti disagi. Le navi da crociera e gli aerei solcano più agevolmente e sicuramente la superficie degli oceani o sorvolano i cieli; le linee ferroviarie e le autostrade attraversano i continenti, passando per le zone più impervie, come accade con la Transiberiana o la Panamericana; i vulcani vengono continuamente monitorati o visitati da gruppi di curiosi che vi si inerpicano fin dove la distanza di sicurezza lo consente; i deserti e le foreste tropicali sono quasi tutti completamente esplorati, al pari delle distese di ghiaccio dell'Artico e dell'Antartide; le montagne più alte del mondo vengono regolarmente scalate.

Abbiamo assistito all'esplorazione dei fondali oceanici e alla conquista simbolica e reale del cielo attraverso il paracadute, le mongolfiere, gli aeroplani, le onde hertziane, i satelliti, le navicelle spaziali (e con ciò alla drastica riduzione o al virtuale azzeramento delle distanze): "Tutta la terra abitabile è stata ai nostri giorni perlustrata, rilevata e divisa tra le nazioni.

L'era globale delle lande disabitate, dei territori liberi, dei luoghi che non appartengono a nessuno, ovvero l'era della libera espressione, è chiusa. Non vi è roccia che non rechi una bandiera; non vi sono più vuoti sulla carta, né regioni senza dogane e senza leggi, né una tribù le cui vicende non producano un qualche dossier e non dipendano, per via dei malefici della scrittura, da vari umanisti lontani dai loro uffici. Comincia l'era del mondo finito.”¹⁷

C'è stata una vera e propria “conquista del paesaggio” e una consistente perdita di zone di natura selvaggia: le montagne più alte e le Alpi, in particolare, sono invase da migliaia di turisti, che, con l'ausilio di varie organizzazioni, godonoorosamente dei paesaggi una volta orridi di questi montes inaccessi, delle Alpes gelidae. Anche per effetto del vandalismo, dell'incuria, o dell'uso indebito di ciò che è pubblico, le vette dei monti sono sfigurate, coperte di sgradevoli tracce della presenza umana (rinvenibili oggi, in forma di rifiuti, persino sotto la cima dell'Everest). Si frequentano i luoghi del sublime, al pari delle odierne grandi mostre di pittura, anche per cercare la distinzione nel senso di Bourdieu,¹⁸ per dire a se stessi e agli altri di esserci andati, per darsi patenti di nobiltà culturale staccandosi così dalla folla dei mediocri (cosa che del resto, in misura minore, è sempre esistita, da quando in età ellenistica e romana i figli degli esponenti delle élites erano mandati a studiare ad Atene, mentre i loro padri si recavano a visitare i campi di battaglia più famosi, o da quando i nobili europei, soprattutto inglesi, compivano il Grand tour).

Tali atteggiamenti e comportamenti possono apparire, e spesso sono, del tutto banali, se per banalità intendiamo l'assenza di spessore intellettuale e di risonanza emotiva, l'encefalogramma e il cardiogramma quasi piatti rintracciabili nell'esperienza individuale.

Dobbiamo, dunque, limitarci a condannarli con sufficienza, definendoli volgari o snobistici? No, non basta irridarli o compiangere. Occorre anche comprenderli (senza per ciò esaltarli o giustificarli). E questo per vari motivi. In primo luogo, perché moltissime persone cercano spesso surrogati del sublime a causa della debolezza della cosiddetta cultura “alta”, troppo autoreferenziale e per lo più incapace di allargare la propria sfera d'influenza oltre cerchie ristrette. In secondo luogo, a causa della latitanza o della pochezza di parecchie istituzioni educative, che non sanno ancora metabolizzare e diffondere

la conoscenza di quanto di meglio le civiltà umane hanno prodotto. In terzo luogo, perché ogni vuoto progettuale viene comunque riempito, in base a una perversa variante della legge di Gresham, per cui la cultura superficiale finisce, di norma, per cacciare la cultura più profonda. Infine, perché il bisogno di una vita migliore può manifestarsi in tutti anche in forma futile (per esempio nel desiderio di avere denti bianchi, di dimagrire, di sfoggiare buon gusto o di recarsi, appunto, in località esotiche).

A deprecare sprezzantemente il turismo di massa o a sorridere con condiscendenza delle comitive precedute da una guida che solleva un ombrellino col orato si perde di vista anche l'esigenza, sentita da milioni di persone, di sollevarsi per qualche tempo al di sopra della mediocrità e della fatica del quotidiano in direzione di una vita migliore oscuramente avvertita. Se "gli uomini non guardano il cielo", in senso kantiano, e se sembra oggi prevalere in loro il conformismo, il gusto gregario, la vacanza nel senso di fare un vuoto mentale in se stessi, allora le prediche moralistiche risultano inefficaci. Solo l'offerta del meglio e l'abitudine ad esso, con i cambiamenti sociali e culturali che comporta, sarebbero, in tempi lunghi, la risposta adeguata.

Il viaggio è, del resto, collegato al combattuto desiderio di ignoto insito in ognuno, al bisogno di evadere dalla cerchia delle abitudini stagnanti e, insieme, alla paura di abbandonare "la strada vecchia per la nuova".

L'ambiguo stato d'animo con cui lo si affronta si riflette perfino nelle diverse etimologie della parola. Il nostro "viaggio" viene infatti dal provenzale viatge, che deriva, a sua volta, dal latino viaticum (via tecum, provvigioni che ti accompagnano e nutrono lungo la via o, nella liturgia cattolica, l'eucarestia somministrata al morente come cibo per rafforzarlo nel passaggio dalla vita alla morte). L'inglese travel ha, invece, la stessa radice del francese travail: indica fatica e difficoltà e rinvia al tripalium, strumento di contenzione e di tortura romano. Pur restando spossante ed esposto agli imprevisti, alcune lingue privilegiano il lato positivo del viaggio, mentre altre ne accentuano l'aspetto stancante e tormentoso. Certo, specie nel passato, viaggiare non era né agevole, né attraente. Implicava pericoli (briganti, pirati, malattie, naufragi) e dolorose separazioni.

Talvolta le partenze contengono però anche qualcosa di eccitante, evocano l'euforia dell'infanzia, allorché il mondo si mostra pieno di meraviglie da scoprire. Benjamin, ad esempio, ricorda così la trepidante gioia che, in lui bambino, precedeva l'inizio di un viaggio: "La lama di luce sotto la porta della camera da letto la sera della vigilia, quando gli altri erano ancora alzati: non era questo il primo segnale della partenza? Non penetrava essa piena d'attesa nella notte infantile come più tardi la lama di luce sotto al sipario nel buio della platea? Credo che il vascello fantasma che allora ci rapiva spesso sia approdato davanti ai nostri giacigli cullato dal brusio ondoso delle voci e dallo spumoso tintinnio delle stoviglie, per depositarci al mattino presto, febbricitanti, come se già avessimo compiuto il viaggio che dovevamo ancora intraprendere."19

Se il viaggio costituisce un'esperienza umana di antica data, la sua specificità nel mondo contemporaneo è rappresentata dalla sua maggiore frammentarietà, dal suo presentarsi per fotogrammi discontinui, alla maniera delle visioni che si hanno quando ci si desta su un treno in corsa e si guarda fuori: "Aprò gli occhi e mi volgo un istante verso il finestrino. Molto non ci vedo, e ciò che vedo è colto con la pigra memoria di chi sogna. Ma giurerei che in qualche punto del Württemberg, come se avessi veramente riconosciuto il territorio del Württemberg, ho visto alle due e di notte un uomo che sulla veranda della sua villa si chinava sulla ringhiera; alle sue spalle la porta dello studio illuminato era semiaperta, come se quello fosse uscito soltanto per rinfrescarsi la testa prima di andare a letto."20

Pochi fotogrammi colti al volo, simili alle visioni dal treno di cui parla Kafka, colgono i tratti caratteristici del viaggio moderno. Sorge, a questo proposito, un dubbio di raggio più ampio: si tende ormai irrimediabilmente a un veloce consumo dell'esperienza, con una sua conseguente desublimazione, oppure la grande stagione in cui il sublime naturale era intensamente vissuto e tematizzato appartiene alla fase ormai conclusa di una civiltà limitata nel tempo e nello spazio (quella europea che ha plasmato il suo umanesimo attraverso progetti di rafforzamento agonistico dell'io)?

Reagenti

Al suo culmine tra Settecento e Ottocento, il sublime naturale moderno sembra oggi essere un fenomeno non solo limitato nel tempo, ma tipico, nello spazio geografico, della nostra cultura europea occidentale. Il confronto con due civiltà extra-europee, una del tutto diversa e qui discussa solo in riferimento al suo passato (quella cinese), l'altra provvista di una comune origine con la nostra e qui presa in considerazione solo in rapporto all'attualità (quella statunitense contemporanea) servirà come reagente per marcare alcune differenze macroscopiche e per circoscrivere dall'esterno la categoria di sublime naturale.

Prendendo in esame il primo caso, occorre ricordare nuovamente che il sublime europeo è posto sotto il segno del dissidio e del conflitto tra l'uomo e la natura, tra i sensi e l'idea, tra l'immanenza e la trascendenza, tra l'immaginazione e la ragione, tra il relativo e l'assoluto. Rappresenta la sfida a una minaccia incombente, la gara di resistenza all'umiliazione e alla paura intrapresa allo scopo di consolidare la propria individualità, la dolcezza di un naufragio da cui l'io, che pare arrendersi all'immensità e alle soverchianti forze del cosmo, esce in realtà temprato e orgoglioso della sua vittoria. Ciò non avviene nella cultura cinese, dove la visione di montagne e di acque mira piuttosto all'immersione armonica e completa dell'uomo nella natura, dove manca quindi ogni intenzione di sfidarla o di trascenderla per cercare il Dio delle religioni storiche o il Deus sive natura della filosofia nella dimensione sensibile dei suoi paesaggi. Si prendano, come esempi tra mille, queste due poesie:

O rupi che sorgete a mille piedi
Senza una falla;
O lago che ti estendi a mille miglia
Senza un'onda;
Boschi di pini d'inverno e d'estate
Sempre verdi;
Ruscelli che scorrete eternamente
Senza una pausa;

Piante per ventimila anni rimaste
Fedeli ai voti,
D'incanto guariste le pene del cuore d'un viaggiatore
E ne moveste il pennello a tracciare una nuova canzone.²¹
Il fiume di sera
È immobile e liscio;
I colori del maggio
Si aprono tutti.
Un'onda improvvisa
Si porta via la luna;
E l'acqua di mare

Arriva col suo carico di stelle.²²

Si tratta dell'opera di due poeti – di Chan Fung Shen (IV sec. d.C.) e dell'imperatore Yang Ti (in carica dal 604 al 618 d.C.) – da cui trapela una mentalità che non concepisce l'uomo quale essere contrapposto alla natura e desideroso di sfidarla.

La cultura cinese non conosce lo scontro frontale dell'individuo rispetto al mondo o alla società. Dato che il soggetto aderisce alle situazioni nella loro mutevolezza, prendendo “la forma dell'acqua”, non può assumere l'atteggiamento di fermezza e costanza degli eroi della tragedia greca. Dal confronto con la filosofia cinese ci rendiamo conto che il nostro modo di pensare e di agire ha delle premesse nascoste nel modello d'individualità creato in Grecia dalle procedure di deliberazione politica (che poi si interiorizzano nel “deliberare con se stessi”). Solo chi si propone come valore il conseguimento della propria autonomia di scelta, della libertà, del primato del futuro programmabile, può ragionare in termini dualistici di mezzi e fini, di attività e passività, di io e forze che gli si oppongono.

In Cina il soggetto non è, invece, né attivo, né passivo: l'azione trasformativa passa semplicemente attraverso di lui, è transindividuale²³ e il presente, col suo passo leggero, con le sue fuggevoli sensazioni, diventa dominante. Si preferisce accompagnare il mondo nel suo corso, lasciare, prima di agire, che le cose si carichino da sé di significato e di inerzia di movimento. Nella filosofia cinese l'accento cade non sulla libertà, ma sulla spontaneità, non sulla densità

del senso, ma sul dan, l'insipido, l'insipore, il neutro, il poco marca to, l'inappariscnte.²⁴ La preferenza per il dan rinvia all'ideale di distacco inter iore e di saggezza, indice del desiderio di non far prevalere un qualsiasi eleme nto sugli altri: "Il saggio assapora il non sapore. [...] L'arte, la saggezza, consiston o dunque nel lasciarsi condurre dall'uno all'altro polo, intervenendo il meno possib ile, al fine di avvantaggiarsi al massimo. [...] Il sapore ci attacca, l'Insapore ci distacca. Il primo ci accaparra, ci obnubila, ci asservisce; l'altro ci affranca da lla pressione del di fuori, dall'eccitamento della sensazione, da qualunque intens ità fittizia e di poca durata."²⁵

Osservando le stampe cinesi si può constatare che l'uomo è inserito nella natura i n una prospettiva "galleggiante" e non geometrica o gerarchica e, come risulta dalla poesia tradizionale, gode in essa delle sue minime, impalpabili modificazioni.

Così il poeta Sikong Tu (IX secolo) celebra l'Insapore:

Simile alla brezza primaverile

Che sfiora gli abiti;

Il suono che si coglie attraverso il bambù.

La bellezza che si porta con sé nel ritornarsene.

Lo si incontra senza andare in fondo.

Lo si cerca? È sempre più sottile...

Se infine prende qualche forma,

Appena si stringe la mano: è fuggito!²⁶

Con un lungo balzo temporale e spaziale, consideriamo ora il secondo reagent e. Nella cultura americana degli ultimi decenni il sublime esce dal cono d'ombra i n cui è a lungo rimasto, ma perde il suo diretto riferimento burkiano, kantiano o romantico alla natura e – con un'esplicita ripresa dell'impostazione longiniana – torna alla dimensione letteraria e, più in generale, artistica. Negli Stati Uniti i "critici di Yale" (Harold Bloom, Paul De Man, Geoffrey Hartman) hanno elaborato la teoria del cosiddetto "sublime americano", considerato "più drastico, più immediato, più totale" di quello europeo.

A questo scopo si sono riallacciati , creando un canone, alla letteratura, pittura e filosofia del loro Ottocento. In particolare a Emerson (che, con il suo trascendentalismo, trasforma se stesso in un "trasparente bulbo oculare" e in "una parte di Dio" e che ha cercato di rivalutare un atteggiamento contemplativo: "Ci furono offerti le opere e

i giorni e noi prendemmo le opere”),²⁷ a Whitman, a Dickinson, a Thoreau e a Stevens.

Solo implicitamente, raramente e in termini polemici, si riferiscono ai paesaggi grandiosi del Nuovo Mondo. Su un piano differente, ma anche in questo caso dopo un lungo periodo di assenza, il sublime rientra invece esplicitamente nella pittura americana con Barnett Newman, Mark Rothko e Bill Viola. Alla base di tutti questi autori e pittori vi è la ribellione contro la tradizione umanistica europea, che insiste sulla superiorità morale e intellettuale dell'uomo sulla natura. Essi, implicitamente, non l'accettano e trovano assurda (e, al limite, comica, perché notoriamente tra il sublime e il ridicolo non c'è che un passo) la pretesa di Kant di stabilirla.²⁸

Sfidando la natura, i pensatori europei volevano dimostrare che essa è sì più potente dell'uomo, ma che quest'ultimo ha maggiore ed esclusiva dignità. Per i critici di Yale bisogna, al contrario, riaffermare l'idea che la natura è realmente più grande, più potente e più sublime dell'uomo, che lo trascende e lo include come una sua parte che non può assolutamente abbracciare il tutto o sollevarsi al di sopra di esso. Il sublime assume l'aspetto di un movimento “diagonale” (torna il *limis* o *limus* contenuto nella sua etimologia) e oscillatorio (dalla percezione alla mente e dalla mente alla percezione) e non di una trascendenza verticale. Strettamente connessa a tale interpretazione del sublime è la teoria dell’“angoscia dell'influenza”, espressione della volontà di critici, scrittori e artisti americani di superare il sentimento di inferiorità a lungo incubato nei confronti dei sommi modelli europei, come Dante e Shakespeare o Michelangelo e Velázquez. È necessario scuotersi di dosso ogni servile riverenza rispetto al passato, andare oltre per creare qualcosa di nuovo, sfruttando i giacimenti del linguaggio, che è “poesia fossile”.²⁹

Al livello filosofico si deve, contro Kant, ritornare allo Hegel che svaluta il sublime naturale e, di nuovo, a Longino che guarda al sublime sotto il segno dell'agon, in questo caso della gara poetica, in cui si confrontano coloro che, sfuggendo ai parametri consolidati dalla tradizione, sono capaci di esprimere il mondo del presente (la rosa della percezione attuale e non quella già cantata dai poeti del passato). Attraverso la partecipazione all'agone poetico, il sublime serve a dare profondità all'esperienza, a coinvolgere anche il lettore facendolo sentire

ire creatore. Considerando l'intera vicenda nell'ottica della lunga durata (quasi du e millenni!), la sfida del sublime si sposta dai testi letterari di Longino alla prima natura di Burke e Kant, per transitare con Hegel alla seconda natura, ossia alla storia, e per tornare infine, di nuovo e circolarmente ai testi letterari.

Confrontandosi con Longino, Burke e Kant, anche Barnett Newman sostiene, sul piano pittorico, teorie analoghe a quelle dei critici di Yale, ossia che bisogna liberarsi dalla tradizione europea e dal pregiudizio che l'arte abbia come meta la bellezza in quanto perfezione. La creatività degli artisti americani potrà pienamente sprigionarsi solo facendo tabula rasa del passato e distruggendo la fredda bellezza classica: "Noi ci stiamo liberando dagli impedimenti della memoria, associazione, nostalgia, leggenda, mito, o quali che siano stati i dispositivi della pittura europea occidentale. Invece di costruire cattedrali a partire da Cristo, dall'uomo o dalla 'vita', noi le stiamo costruendo a partire da noi stessi, dai nostri propri sentimenti."³⁰

Nel suo saggio *Il sublime* è ora Newman propone perciò di attingere l'Assoluto attraverso l'arte, che cattura il naturale desiderio dell'uomo di provare emozioni assolute.³¹ Per Bloom e altri critici non bisogna poi avere paura di dichiararsi "interni" alla natura e suoi "prodotti": l'uomo cresce su sé stesso soltanto se esprime al meglio la natura che è dentro di lui e non cerca di asservire quella fuori di lui.

Il loro atteggiamento implica che gli artisti e i critici degli Stati Uniti – che vivono in un paese nuovo con sue larghe zone disabitate, i vasti spazi del Far West e delle sterminate pianure delle Grandi Praterie, i deserti di sabbia e di ghiaccio, i due oceani da cui è racchiuso, le "californie selve" di leopardiana memoria, le Montagne Rocciose e il Gran Canyon – possono, nello stesso tempo, raffigurare la maestà della natura che sovrasta l'uomo³² e vicinamente accostarsi alla letteratura e all'arte, al sublime fatto dall'uomo. Davanti ai maestosi spettacoli naturali l'uomo americano perde le sue gigantesche proporzioni e ritrova la sua giusta misura. Chi dalla East Coast giunge ai margini del Far West, attraversando la Frontiera, si sente sbalzato dallo stato civile a quello selvaggio, dalla carrozza ferroviaria alla canoa, dalla città ai deserti e alle selve.

E così lentamente si trasforma, abbandona la sua eredità europea e, con una lezione di umiltà, quell'"orgoglio" che aveva caratterizzato il

moderno sublime. Ciò accade, ad esempio, dinanzi alle cascate del Niagara, dove si recano migliaia di turisti a partire dal 1825, quando l'apertura del Canale Erie ne rende più agevole il raggiungimento anche per via d'acqua. Ma già nel 1806 David Wadsworth, mecenate ed amico di molti artisti americani, va a visitarle e così esprime i suoi sentimenti davanti allo spettacolo notturno: "Sono le dieci, non è possibile vedere una scena più pericolosa e sublime di quella che si presenta davanti ai nostri occhi. L'imponente maestosità di questa colonna nera e ricoperta di muschio che sembra così vicina, l'immenso diametro [...] che sventa a un'altezza incommensurabile [...] il cupo scroscio della cateratta e l'immobilità tipica della morte che la notte porta con sé."³³

È sintomatico che nel 1861, la Chiesa cattolica consacrì le cascate del Niagara quale "tempio per i pellegrini", attribuendo loro implicitamente lo status di Roma o di Gerusalemme.³⁴ È l'"eterno inno" delle acque che precipitano, sollevando colonne di pulviscolo simile a incenso circondato quasi costantemente da un arcobaleno, a spingere i pellegrini alla venerazione del "tempio".³⁵ Dal punto di vista del trascendente talismano naturalistico di Nathaniel Hawthorne, esse sono "oceano che precipita dal cielo", tuono liquido che esprime la voce più potente della natura, capace di suggerire la fantasticherie di lasciarsi trascinare nel baratro, che eternamente si riformava, e di farsi trasportare lontano. A tale attrazione e fascinazione per l'abisso ci si prepara a distanza, quando si ode l'assordante e profondo ruggito che echeggia nei boschi e annuncia l'avvicinarsi al suo orlo scosceso.³⁶

Certo, anche questi luoghi sublimi pullulano ormai di turisti e, del resto, già Tocqueville aveva avvertito che lo spingersi dell'uomo bianco nelle foreste (e poi nelle montagne e nei deserti dell'Ovest) poteva forse far avanzare la sua "civiltà", ma faceva di sicuro arretrare, e alla fine avrebbe distrutto, il modo di vivere dei nativi,³⁷ o, come avverrà poi, isolato e abbruttito i superstiti in miserabili riserve. Egli era inoltre colpito dal fatto che gli americani di origine europea volevano civilizzare questa natura selvaggia, abbattere le foreste con l'accetta, bonificare le paludi, popolare le distese deserte.

Il loro desiderio di soggiogare la natura era tuttavia pratico e non passava attraverso il sublime estetico, sebbene un pittore di origine europea, Thomas Cole, avesse raccolto le preoccupazioni di alcuni

statunitensi a tale proposito: “Vi è chi rimpiange il fatto che con i miglioramenti dell’agricoltura svanirà il sublime della natura incontaminata; per ch  le scene di solitudine in cui la natura   intatta colpiscono la mente con un’emozione pi  profonda di qualsiasi cosa toccata dalla mano dell’uomo.”³⁸

Plus ultra

La ricerca di alternative al sublime naturale attraverso la storia, la guerra e la politica e il suo depotenziamento mediante il progresso tecnico e il turismo di massa hanno reso, per molti versi, la nostra presa sulla natura pi  decisa, sicura e fiduciosa. Ormai, di norma, essa non ci spaventa pi  come prima: ci accorgiamo della sua distruttivit  solo nel malaugurato caso in cui le sue violente energie siano in atto su larga scala o i suoi effetti abbiano lasciato ferite recenti (essa sembra allora miticamente “vendicarsi” della hybris umana anche con nuovi, catastrofici mutamenti climatici o con l’insorgere di malattie sconosciute).

Nello stesso tempo si diffonde nei suoi confronti un inedito sentimento di piet  e di colpa. Ci sentiamo, infatti, responsabili del suo deterioramento e ci rendiamo maggiormente conto della trasformazione della nostra specie – enfaticamente auto-proclamatasi homo sapiens sapiens – in un animale nocivo per la vita del pianeta, in una minaccia virtualmente letale per quel sottile e delicato involucro di appena trenta chilometri di spessore costituito dalla biosfera. Se il sublime moderno si fondava sulla percezione di una natura immensa e possente, oggi, con lo sviluppo della tecnica, l’umanit  non solo   diventata pi  forte, ma anche talmente distruttiva da rendere vulnerabile l’esistenza di tutti gli organismi del globo terracqueo, sia in ragione delle migliaia di bombe atomiche esistenti, sia delle svariate forme di degrado ambientale che   capace di provocare.

La natura appare, di conseguenza, come una Mater dolorosa, lambita e contagiata sul pianeta dalla stessa fragilit  che segna la storia umana. Sfidarla per dimostrarne la propria supremazia, significa infierire su di essa con un comportamento ribaldo e marmaladesco oppure patetico e donchisottesco. Il revanchismo nei suoi confronti non ha, dunque, pi 

senso, anche perché è l'uomo a essere diventato, ai suoi propri occhi, sublime al quadrato: da un lato, incute terrore a se stesso per la propria violenza annientatrice (è deinos, formidabile o temibile molto più di quanto appaia nel celebre primo stasimo dell'Antigone di Sofocle) e, dall'altro, desta ammirazione per l'insieme degli strumenti intellettuali e materiali su cui fonda il proprio potere.

Può, dunque, la natura suscitare ancora un intenso sentimento sublime? Oltre alla contemplazione silenziosa, a occhio nudo, dei luoghi della Terra e del cielo stellato, resta sicuramente un ulteriore spazio aperto al potenziamento del sublime della natura: quello siderale, con i suoi corpi celesti già visitati dall'uomo e dalle sonde da lui inviate o con quei pianeti intravisti da potenti telescopi che possono diventare mete di futuri viaggi interplanetari e di una eventuale remota colonizzazione.

Di questi temi è testimone e veicolo non solo la scienza, ma la fantascienza. Si pensi – per prendere solo due esempi significativi – a *City* di Clifford D. Simak, del 1952 (tradotto in italiano l'anno dopo con il titolo *Anni senza fine*) o ad alcuni racconti di Ray Bradbury contenuti in *The Martian Chronicles*, del 1950 (trad. it., *Cronache marziane*, 1954 e 1993). Il romanzo di Simak narra la storia di un remoto futuro in cui gli uomini, costretti a emigrare dal loro pianeta, lasciano che la Terra sia successivamente dominata da canidi. Questi, discutendo attorno al fuoco, si chiedono se gli uomini siano davvero esistiti o rappresentino degli esseri leggendari. Solo un robot, ultimo residuo della presenza umana sulla Terra, sa cosa è veramente accaduto.

Nell'Epilogo del 1972, un milione di anni dopo, la Terra – dove nel frattempo le forme che erano succedute ai canidi – si è trasformata in un cumulo di rovine, con l'estinzione di ogni vivente. Sebbene non si tratti di un'opera di altissima qualità letteraria, la percezione del sublime nasce qui da un salto di scala, da un'approssimazione asintotica all'infinito del tempo e dello spazio, dalla loro estrema dilatazione – nell'ordine dei milioni di anni e di chilometri – e dal costringerci a riflettere sulla sorte della nostra specie, che, scaturita senza volerlo da oscuri meccanismi evolutivi, espatria e si perde nell'universo, mentre altri organismi ne prendono il posto per poi scomparire anch'essi in una buia voragine.

Si ripropone qui un altro tema classico del sublime: quello delle rovine, del trionfo della caducità sulla civiltà, della natura impassibile che ricopre i manufatti umani di terra e vegetazione, trasformando gli edifici abbandonati in fori muscosi e antri cadenti.

Ritornano alla mente le stampe di Piranesi e i versi leopardiani del finale de *La sera del dì di fe* sta: “Or dov’è il suono / Di que’ popoli antichi? / Or dov’è il grido / De’ nostri avi famo e il grande impero / Di quella Roma, e l’armi, e il fragorio / Che n’andò per la terra e l’oceano? / Tutto è pace e silenzio, e tutto posa / Il mondo, e più di lor non si ragiona”.

Nel racconto *La terza spedizione di Cronache marziane* è invece l’illusione di ri trovare a Marte l’esatta riproduzione di una cittadina dell’Illinois degli anni venti del Novecento e di sperimentare l’ineffabile gioia dell’incontro degli astronauti con i propri cari, lì apparentemente vivi ma in realtà defunti da molti decenni, a porre il problema sublime della reversibilità del tempo e del nostro possibile ricongiungimento, al di là della morte, con le persone scomparse che abbiamo amato. In tale prospettiva la Terra non è più l’Itaca dell’agognato ritorno, perché il luogo del desiderio, sebbene in forma di miraggio, sta altrove e potrebbe essere dovunque.

Il sublime consiste, in questo caso, nel decretare l’impossibilità del ritorno, nella peregrinazione infinita degli umani in un universo senza centro e senza periferia. A sua volta, l’avventura interplanetaria (che permetterebbe all’uomo di conoscer e l’unicità del suo pianeta e forse della vita nell’intero cosmo)³⁹ apre l’immaginazione all’esistenza, per quanto fantasmatica, di tanti altri mondi simili al nostro, come quelli ipotizzati nel 1871 da Auguste Blanqui in un suo libro bizzarro e visionario: “Esiste una terra in cui ogni uomo segue la strada che il suo sosia ha disprezzato nell’altra. La sua esistenza si sdoppia in due globi diversi, e poi si biforca una seconda, una terza volta, migliaia di volte. Possiede così dei sosia ideologici e incalcolabili varianti di sosia, che sono la stessa persona moltiplicata, ma che condividono solo dei frammenti dello stesso destino. Tutto ciò che si sarebbe potuto essere quaggiù, lo si è altrove, da qualche altra parte.”⁴⁰

Il sublime naturale non è dunque scomparso, ma, per potenziarsi, resta in attesa di una ulteriore, eventuale ondata di proiezione degli uomini fuori dal loro habitat, possibile se e quando il loro sguardo verrà

in parte distolto dai ben più assillanti problemi della Terra. Subendo un'ulteriore metamorfosi, i luoghi del sublime tenderanno allora a spostarsi sempre più in avanti, verso gli immensi spazi siderali e i "tempi profondi" del cosmo. Il passo fondamentale è stato compiuto nel momento in cui – lacerata quella placenta protettiva della biosfera che aveva tenuto gli uomini racchiusi nel loro pianeta – il primo rappresentante della loro specie è sbarcato sulla Luna, inaugurando così un'epopea analoga a quella della prima conquista del globo terrestre⁴¹.

Il sublime sembra quindi avere la capacità di risorgere in vesti sempre diverse. Per parafrasare il pittore e poeta inglese William Blake, più che a un pozzo che contiene una limitata quantità d'acqua, è paragonabile a una fontana che "tracima"⁴² continuamente di acqua sempre nuova. Il suo getto può variare, ma rappresenta pur sempre un viatico al nostro bisogno di non arrenderci alla piattezza del sentire, del desiderare e del pensare.

Da questo punto di vista, il sublime non è altro che quell'eccedenza di senso, quell'invisibile ultravioletto verso cui ci spostiamo ogni volta che cerchiamo di sporgerci, trasformandoci, verso gli estremi e inesplorati confini della nostra esperienza.

NOTE

NOTE ALLA PRIMA PARTE

NOTE AL CAPITOLO I Crescere su se stessi

1 PLUTARCO, *La vita di Crasso*, 22, 1, in ID., *Le vite di Nicia e di Crasso*, Milano 1993, p. 155.

2 Ibid., 22, 4, p. 157.

3 Cfr. R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna 1995, pp. 17-33.

4 VITRUVIO, *De architectura*, VII, 5, 2, Torino 1997, pp. 1043-1044 e cfr. PL NIO, *Storia naturale*, XXXV, 116; XXXV, 116-117. Sul tema, oltre al classico volume di E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (trad. it., *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze 1992), si veda almeno P. HASS, *Der locus amoenus in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg 1998. Per il paesaggio bucolico, cfr. in particolare TEOCRITO, VII, 128-143; VIRGILIO, *Ecloghe*, II, 1-13 e P. GRIMAL, *Les jardins romains*, Paris 1984 (trad. it., *I giardini di Roma antica*, Milano 2000). Per una efficace visione d'insieme, cfr. R. POGGIOLI, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge (Mass.) 1975 e E. KEGEL-BRINKGR EVE, *The Echoing Woods. Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam 1990. Per descrivere il locus amoenus nella sua forma diventata topica sono sufficienti questi versi dell'Ariosto (per un inquadramento, cfr. R. PATANÈ CECCAN TINI, *Il motivo del locus amoenus nell'Orlando furioso e nella Gerusalemme liberata*, Lausanne 1996):

Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri e aranci ch'avevano frutti e fiori
contesti in varie forme e tutte belle,
facean riparo ai fervidi calori
de' giorni estivi con lor spesse ombrelle;
e tra quei rami con sicuri voli
cantando se ne gian i rosignuoli.
Tra le purpuree rose e i bianchi gigli
che tiepida aura freschi ognora serba,
sicuri si vedean lepri e conigli,

e cervi con la fronte alta e superba,
senza temer ch'alcun gli uccida o pigli,
pascano o stiansi rominando l'erba;
saltano i daini e i capri isnelli e destri,
che sono in copia in quei luoghi campestri.
(Orlando Furioso, VI, XXI-XXII).

5 Cfr. Y.A. DAUGE, *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles 1981, pp. 482-483 e F. BORCA, *Confrontar si con l'Altro. I Romani e la Germania*, Milano 2004, pp. 49-50, 32-33.

6 LUCANO, *Pharsalia*, IX, 402-408.

7 SILIO ITALICO, *Punica*, III, 487; IV, 82-88: *Nullum ver usquam nullique aes tatis honores [...] Ceruleas Ticinus aquas et stagna vadoso / perspicuas servat turb ari nescia fundo / ac nitidum viridi lente trahit amne liquorem. / Vix credeas labi; ripis tum mitis opacis / argutos inter volucrum certamine cantus / somnife ram ducit lucenti gurgite lympham* (trad. it., *Le guerre puniche*, a cura di M.A. Vincesi, 2 voll. Milano 2001, vol. I, pp. 235, 259: "Lassù non c'è primavera, non c'è la bellezza d'estate [...] Questo fiume mantiene trasparenti le sue acque azzurre, che neppure dove ristagnano sono intorbidate dalla sabbia dei bassi fondali, e trascina lentamente la sua corrente lucente e verdastra. A stenti si direbbe che scorra, tanto dolcemente lungo le rive ombrose, tra i canti arguti degli uccelli in gara, volge con limpidi fiotti le acque che invitano al sonno"). Sul timore esercitato dalle Alpi in età romana, cfr. F. BORCA, *Horridi montes. Ambiente e uomini di montagna visti dai Gallo-Romani*, Aosta 2002. Sulla ripugnanza che si provava nel mondo antico per l'alta montagna si veda anche in Apuleio (*Metamorfosi*, VI, 13-14) l'episodio in cui Psiche è mandata da Venere a raccogliere per punizione l'acqua di una tetra sorgente racchiusa tra profondi varchi, che si trova sopra un ripido e altissimo picco montano ed è circondata da rocce in precario equilibrio. Su questo passo, cfr. A. SCHIESARO, "Il 'locus horridus' nelle *Metamorfosi* di Apuleio", in *Maia*, 37 (1985), pp. 211-223 e, più in generale, G. PETRONE, "Locus amoenus / locus horridus: due modi di pensare la natura", in *AA.VV., L'uomo antico e la natura*, a cura di R. Uglione, Torino 1998, pp. 177-195.

8 A. MANZONI, *Adelchi*, atto I, scena III.

9 J. ROUSKIN, *Modern Painters*, 6 voll., vol. III, Parte IV, cap. III [1856] (cito dall'edizione Everyman, s.d., pp. 138-139), trad. it. *Pittori moderni*, 2 vol l., Torino 1998, vol. II, pp. 996-997.

10 J.G. FRAZER, *Pausanias's Description of Greece*, 6 voll., rist. New York 1965, vol. I, p. XXX.

11 L. CASSON, *Travel in the Ancient World*, Baltimore and London 1994, pp. 231-232.

12 AGOSTINO, *Confessioni*, X, 8, 15; III, 6, 11 ma cfr. infra, pp. 40 e 81. Noto, per inciso, che questa ammirazione – come si chiarirà più avanti – è relativa alla grandezza e non implica alcun atteggiamento di sfida nei confronti della natura.

13 Cfr. F.J. GÓMEZ ESPELOSÍN, *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la antigua Grecia*, Madrid 2000.

14 Cfr. LIVIO, XVL, 27-28. L'Euripo è quello stretto dell'Egeo che separa in Greci a l'isola dell'Eubea dalla Beozia e dall'Attica. Attraversato da forti correnti, che cambiano direzione più volte al giorno, raggiunge una larghezza minima di appena quaranta metri.

15 N. GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976 (trad. it., *I linguaggi dell'arte*, Milano 1991, pp. 14-15). Cfr. S. SHAMA, *Landscape and Memory*, New York 1995 (trad. it., *Paesaggio e memoria*, Milano 1997, p. 7: "Prima di essere riposo dei sensi, il paesaggio è opera della mente. Un panorama è formato da stratificazioni della memoria almeno quanto da sedimentazioni di rocce").

16 TH.W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M. 1970, vol. 7 (trad. it., *Teoria estetica*, Torino 1977, p. 553). Con l'insistenza su i temi della virtù e della caduta dell'uomo il sublime segna, per Adorno, l'occupazione e della sfera estetica da parte della teologia. Ma si veda W. WELSCH, *Adornos Ästhetik. Eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, in ID., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1991, pp. 114-156.

17 PSEUDO LONGINO, *Il sublime*, IX, 2; VII 2; I, 4, Palermo 1987, pp. 35, 34, 30. Si vedano su questo scritto molto discusso le preziose puntualizzazioni di G. LOMBARDO in *L'estetica antica*, Bologna 2002 e i saggi di AA.VV., *Il sublime. Contributi per la storia di un'idea*. Scritti in onore di Giuseppe Martano, Napoli 1983 (in particolare l'articolo di G. CASERTANO, "Pathos e techne

nell'Anonimo del Sublime", *ibid.*, pp. 103-130) e AA.VV., *Da Longino a Longino*, Palermo 1987. Cfr., più generale, G. CARCHIA, *Retorica del sublime*, Roma-Bari 1990; T. LAP-CHUEN, *The Sublime. Groundwork towards a Theory*, Rochester 1998; S. BUDICK, *The Western Theory of Tradition. Terms and Paradigms of the Cultural Sublime*, New Haven and London 2000; J. HEININGER, *Erhaben*, in *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 voll., a cura di K. Bock, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs e F. Wolfzettel, vol. II, Stuttgart 2001, pp. 275-310; J. KIRWAN, *Sublimity. The Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics*, New York and London 2005 (in particolare il primo capitolo, "Mountains, Tigers, and Magnanimity: A Passion and its Objects", *ibid.*, pp. 7-13).

18 PSEUDO LONGINO, *Il sublime*, I, 4; II, 3-4; VII, 2 e segg.; IX, 9 (trad. it. cit., pp. 30, 31, 33 e segg., 37) e B. SAINT GIRONS, *Il sublime*, Bologna 2006, p. 221, che ricorda una lettera di Vincent van Gogh al fratello in cui dice di non poter "fare a meno di qualcosa più grande di me" (*ibid.*, p. 180 e cfr. V. VAN GOGH, *Lettera del settembre 1888*, in *Tutte le lettere di Vincent van Gogh*, trad. it. Milano 1959, 3 voll., vol. III, p. 26). Interessante la sua affermazione secondo cui ciò che accompagna tutti gli stadi del sublime è la preoccupazione di "stimolare le forze dell'ingenium, rendere la mente effervescente e comunicare un nuovo slancio" (B. SAINT GIRONS, *Il sublime*, trad. it. cit., p. 217). Della stessa autrice si veda anche *Fiat lux – Une philosophie du sublime*, Paris 1993 (trad. it., *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Palermo 1999) e *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2005.

19 In quanto appartiene al mondo sublunare, alla sfera dell'imperfezione, della caducità e del male, l'uomo è in genere, per la scolastica medioevale, umiliato e non esaltato se lo si confronta con la perfezione, l'eternità e la bontà del mondo sopra lunare, cfr. R. BRAGUE, "Geozentrismus als Demütigung des Menschen", in *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, 1994, pp. 2-25 e, nel ricco e articolato volume di I. D., *La Sagesse du monde. Histoire de l'expérience humaine de l'Univers*, Paris 1999 (trad. it., *La saggezza del mondo. Storia dell'esperienza umana dell'universo*, Soveria Mannelli 2005, p. 163).

20 In realtà Copernico non scaccia l'uomo dal centro dell'universo. Come ha mostrato Hans Blumenberg il rapporto tra geocentrismo ed antropocentrismo è labile in Copernico (come del resto nel neoplatonismo fiorentino) e risale, invece, agli stoici, a Seneca in particolare, da cui il cristianesimo lo avrebbe poi ripreso (il che, per inciso, non è vero, come mostra il Salmo 8 della Bibbia), cfr. H. BLUMENBERG, *Paradigmen zu Metaphorologie*, Bonn 1960 (trad. it., *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna 1969, p. 146). Copernico insiste piuttosto sul privilegio che l'uomo ha ricevuto da Dio di poter contemplare con la ragione un mondo fatto per lui.

21 PSEUDO LONGINO, *Il sublime* (trad. it. cit., XXXV, 2-3, p. 60).

22 OVIDIO, *Metamorfosi*, I, 84-86 (trad. it., Milano 1988, 2 voll., vol. I, p. 35): "E mentre gli altri esseri viventi, proni, tengono lo sguardo rivolto verso terra, [la natura] all'uomo concesse un volto eretto, gli impose di guardare il cielo e di levare sublimi gli sguardi verso le stelle." Il tema, già presente in CICERONE (cfr. *De natura deorum*, II, LVI, 140) verrà variamente ripreso ed enfatizzato, a cominciare da Seneca. Per GALENO cfr. *De usu partium*, III, 3.

23 Cfr. M. VEGETTI, "Athanatizein. Strategie di immortalità nel pensiero greco", in *Aut aut*, 304 (2001), ora in *Dialoghi con gli antichi*, Sankt Augustin 2006, pp. 165-178.

24 Cfr. ARISTOTELE, *Protrettico*, IV, 18-19. Per la continuazione di questo topos cfr. R. BRAGUE, *La sagesse du monde*, cit., passim.

25 Cfr. P. HADOT, *La philosophie comme manière de vivre. Entretiens avec Jeanne Carlier et Arnold Davidson*, Paris 2001, p. 24. Una tradizione ininterrotta con le antiche, d'altronde, l'antichità all'epoca moderna. Si veda, tra i tanti esempi possibili, questo passo di Foscolo: "Scintillavano tutte le stelle, e mentr'io salutava ad una ad una le costellazioni, la mia mente contraeva un non so che di celeste, ed il mio cuore s'innalzava come se aspirasse a una regione più sublime assai della terra" (U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Firenze 1955, p. 363).

26 G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Oratio de hominis dignitate* (trad. it., *Discorso sulla dignità dell'uomo*, Brescia 1987, p. 3).

27 B. PASCAL, *Pensées*, a cura di J. Chevalier, Paris 1954 (trad. it., *Pensieri*, a cura di P. Serini, Torino 1967, n. 222 = 296 Brunschvicg, p.

94). Sui vari significati assunti dal sublime nel periodo di svolta della sensibilità tra la metà del Seicento e quella del Settecento, cfr. TH.E.B. WOOD, *The Word "Sublime" and its Context. 1650-1760*, The Hague-Paris 1972.

28 B. PASCAL, *Pensées*, n. 378 = 348 B. (trad. it. cit., p. 162).

29 Ibid, n. 378 = 348 B. (trad. it. cit., p. 162 e n. 379 = 347 B., p. 162).

30 Ibid., n. 84 = 72 B. (trad. it. cit., p. 100).

31 K. LÖWTH, *Gott, Mensch und Welt in der Metaphysik von Descartes bis zu Nietzsche*, in *Id, Sämtliche Schriften*, vol. IX, *Gott, Mensch und Welt in der Philosophie der Neuzeit – G. B. Vico – Paul Valéry* (trad. it., *Dio, uomo e mondo nella metafisica da Cartesio a Nietzsche*, Roma 2000, passim).

32 Cfr. M.H. NICOLSON, *Mountain Gloom and Mountain Glory* [1959], New York 1963, p. 31. Questo libro è fondamentale per capire le premesse e gli sviluppi del sublime naturale.

33 Cfr. S. MONK, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* [1935], Ann Arbor 1960 (trad. it., *Il sublime: teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Genova 1991). Malgrado avesse tradotto Longino e teorizzato il sublime, i gusti di Boileau rispetto al sublime naturale rimangono quelli della tradizione classica: *J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène / Dans un pré plein de fleurs lentement se promène / Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux, / Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux* ["Preferisco un ruscello che sulla molle sabbia / in un prato fiorito lentamente passeggia / a un torrente straripato che, in un corso tumultuoso, rotola, pieno di ghiaia, su un terreno fangoso"] (*L'Art Poétique*, I, 165-168). Per Boileau cfr. L.C. KERSLAKE, *Essays on the sublime: analyses of French writings on the sublime from Boileau to La Harpe*, Bern New York 2000.

34 I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, in *Kant's Gesammelte Schriften*, Akademie-Ausgabe, Berlin-Leipzig, poi Berlin, 1900-, vol. V, § 23 (trad. it., *Critica del Giudizio*, Bari 1970, p. 93). Nell'immensa letteratura sul sublime in Kant, si veda: P. CROWTHER, *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, Oxford 1989; G. BÖHME, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Hinsicht*, Frankfurt a.M. 1989; J.H. ZAMMIT O, *Kant's Critique of Judgement*, Chicago and London 1992;

K. PILLOW, *Sublime Undes tanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, Cambridge (Mass.) 2000; A. CARR ANO, *Dismisura e apparenza. Vicissitudini di un'idea. Il sublime da Kant a Schopenhauer*, Genova 2005.

35 Cfr. H. BLUMENBERG, "Kopernikus im Selbstverständnis der Neuzeit", in *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz*, 5 (1964), p. 347.

36 ANTHONY ASHLEY COOPER, TERZO CONTE DI SHAFTESBURY, "The Moralists", in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* [3 voll. London 1713], Gloucester 1963, vol. II, pp. 122-125 (trad. it., "I moralisti. Rapsodia filosofica ossia ragguglio di talune conversazioni su argomenti naturali e morali", in *Saggi morali*, a cura di P. Casini, Bari 1962, pp. 320-323). Cfr. infra, p. 128 e, per un inquadramento, R. ASSUNTO, *Stagioni e ragioni dell'estetica del Settecento*, Milano 1967 e CH. THACKER, *The Wildness Pleases*, London & Camberra - New York 1983.

37 ANTHONY ASHLEY COOPER, TERZO CONTE DI SHAFTESBURY, "The Moralists", cit., p. 98 (trad. it. cit., p. 296).

38 A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, 7 voll., a cura di A. Hübscher, Wiesbaden 19723, voll. II-III (trad. it. a cura di G. Riconda, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano 1991, § 39, p. 245). Eppure, in questa situazione, ci sentiamo "tutt'uno col mondo, e che la sua immensità in realtà non ci abbatte, ma ci risolveva [...] C'è qui un'elevazione al di sopra della propria individualità. è il sentimento del sublime" (ibid., § 39, p. 245) e cfr. infra, pp. 7071.

39 C.G. JUNG, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich [1931] 1950 (trad. it., *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino 1971, p. 50).

40 GOETHE, recensione al libro di Johann Georg Sulzer *Die schöne Künste* [Leipzig 1772], in *Werke*, Hamburger Ausgabe, a cura di E. Trunz, Hamburg 1948-60, vol. X II, pp. 17-18.

41 D. HUME, *A Treatise on Human Nature*, London 19405, vol. II, libro II, parte III, sezione VIII, p. 143 (trad. it., *Trattato sulla natura umana*, in D. Hume, *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari 1987, vol. I, p. 455). Do po che Locke ha dichiarato l'impossibilità di dimostrare razionalmente l'esistenza dell'anima umana quale

sostanza semplice e immortale e ha quindi ricondotto l'identità personale al tempo della caducità, quello cioè della memoria e dell'attesa (una posizione che Hume radicalizza ulteriormente), tale sfida alle difficoltà è ancora più necessaria per rafforzare e 'allargare' l'animo e per consolidare la fiducia degli uomini davanti ai pericoli. Cfr. R. BODEI, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano 2002, pp. 37-52.

42 D. HUME, *A Treatise on Human Nature*, p. 142 (trad. it. cit., p. 454).

43 Cfr. E. PANOFSKY, "‘Et in Arcadia ego’. Poussin and the Elegiac Tradition", in ID., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City (NY) 1955, pp. 295-320. 4

44 Cfr. B. SPINOZA, *Ethica*, IV, prop. LXVII.

45 Uno dei primi esempi (forse il primo) di paesaggio completamente autonomo è rappresentato da un disegno di HENDRICK GOLZIUS, *Paesaggio con dune presso Harlem* (cfr. J. MADERUELO, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid 2005, p. 13). Sulle origini e la diffusione dell'idea di paesaggio, si vedano i seguenti saggi, di ineguale valore: R. FECHNER, *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt a.M. - New York 1986; J. RITTER, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963 (trad. it., *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano 1994); A. BERQUE, "En el origen del paisaje", in *Revista de Occidente*, 189, febbraio 1997, pp. 7-21; S. SHAMA, *Landscape and Memory*, cit.; A. CUAQUELIN, *L'invention du paysage*, Paris 2000; L. BONESIO, *Geofilosofia del paesaggio*, Milano 2001; M. VITTA, *Il paesaggio. Una storia tra natura e architettura*, Torino 2005 e C. TOSCO, *Storia del paesaggio*, Bologna 2007. Per i paesaggi italiani, dove prevalgono i loci amoeni, cfr. P. CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Bologna 1992.

46 I. KANT, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen*, in *Vorkritische Schriften 1757-1777*, in *Kants Gesammelte Schriften*, cit., vol. II, pp. 219 e segg. (trad. it., *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in *Scritti precritici*, a cura di R. Assunto e R. Hohenemser, Roma-Bari 1982, pp. 294 e segg.).

47 Cfr. E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, a cura di J. T. Boulton, London 1958 (trad. it., *In chiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo 1985, con la notevole Presentazione di G. Sertoli). Il periodo della Guerra dei sette anni (1756-1763) è sembrato una fase feconda nel consolidamento, in vari campi, della nozione di sublime e di soggetto, cfr. P. DE BOLLA, *The "Discourse of the Sublime". Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford 1989. Per una documentazione degli autori, anche minori, che hanno trattato del sublime nell'Inghilterra del Settecento, cfr. A. ASHFIELD- P. DE BOLLA (a cura di), *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge 1998. Per altri aspetti si vedano V. FORTUNATI, "La retorica del Sublime in Pseudo Longino e in Edmund Burke", in *Aesthetica* pre-print, 13 (1986), pp. 76-86 e T. FURNISS, *Edmund Burke's Aesthetic Ideology: Language, Gender, and Political Economy in Revolution*, Cambridge 1993.

48 E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, IV, VII (trad. it. cit., p. 147). La distinzione tra il bello attribuito al genere femminile e il sublime al maschile ritorna nel KANT delle Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime (su cui cfr. infra, p. 40).

49 Ibid., I, VII (trad. it. cit., p. 71). È interessante osservare come per Burke gli uomini, a causa di un naturale istinto di simpatia, sono attratti dalle disgrazie altrui, cfr. ibid., I, XIV (trad. it. cit., pp. 76-77). Il "terribile", che nella tradizione classica inaugurata da Demetrio di Falero definiva lo "stile possente [deinos]" (cfr. G. LOMBARDO, "Sublime et deiôtès dans l'Antiquité classique", in *Rev philosophique de la France et de l'Étranger*, CXXVIII (2003), n. 4, pp. 403-420), diventa in Burke un fattore estetico, il segno caratteristico del sublime naturale. Già in Lucrezio (III, 28) compare tuttavia la coppia *horror et divina voluptas* in rapporto alla contemplazione della natura.

50 Ibid., I, VII (trad. it. cit., p. 71-72). Un autore americano ha protestato contro la troppo netta separazione tra il bello e il sublime, cfr. E. SCARRY, *On Beauty and Being Just*, Princeton 1999.

51 Cfr. B. BETTELHEIM, *The Use of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York 1976 (trad. it., *Il mondo*

incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe, Milano 1977).

52 K. JASPERS, Philosophie, vol. II, Berlin 1932 (trad. it., Filosofia, Milano 1978, vol. II, p. 185); ID., Von der Wahrheit, München 1947, pp. 915 e segg. [sezione poi pubblicata separatamente col titolo Über das Tragische, München 1952]. Il tragico è concepito come mancanza di vie d'uscita, collisione di forze, paradossale vittoria dell'eroe proprio nel suo naufragare (cfr. ibid., pp. 925, 930, 935).

53 Cfr. S. GIVONE, "Il sublime e il tragico", in Studi di estetica, 4/5 (1984), pp. 55-60.

54 Cfr. infra, pp. 59 segg.

55 Cfr. E. BURKE, A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, IV, XIV (trad. it. cit., p. 153): l'oscurità è terribile perché "nell'oscurità più profonda è impossibile sapere in quale grado di sicurezza noi ci roviamo". Ma sono proprio le immagini vaghe e prive di chiarezza a caratterizzare la poesia. Si veda l'elogio della vaghezza in Burke: "In realtà una gran chiarezza serve ben poco a muovere le passioni, siccome in qualche modo nemica di ogni entusiasmo [...]. Le immagini risvegliate dalla poesia sono sempre di questo genere" (ibid., I, VII, trad. it. cit., pp. 70-72). E cfr. ibid., II, II, pp. 86-87 e II, VI e segg., pp. 96 e segg. L'oscurità, il sottrarsi alla vista, ha anche una valenza religiosa e politica, cfr. ibid., II, III, pp. 86-87: "Quei governi dispotici che si basano sulle passioni degli uomini, e principalmente sulla paura, sottraggono il più possibile i loro capi alla vista della moltitudine. La linea di condotta è stata la stessa in molti casi in cui si trattava della religione. Quasi tutti i templi pagani erano oscuri; anche nei templi barbari degli americani del giorno d'oggi si conserva l'idolo in una parte oscura della capanna consacrata al culto."

56 Cfr. F. SCHILLER, Vom Erhabenen (1801) (trad. it., Del sublime, in ID., Del Sublime. Sul Patetico, Sul Sublime, Del sublime, a cura di L. Reitani, Milano 1997, p. 31): "Un deserto che si estende all'infinito, un bosco non abitato per molte miglia, sono tutte rappresentazioni che suscitano orrore e che possono essere utilizzate dall'arte per creare il sublime. Ma nella solitudine c'è già un'oggettiva ragione di paura, giacché l'idea di una sconfinata solitudine porta con sé l'idea stessa dell'impotenza."

57 E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, II, VIII (trad. it. cit., p. 98). Ancora nel 1686, l'infinità, la mancanza di limiti, ispirava soltanto orrore, senza diletto, perché ogni oggetto vasto è giudicato incompatibile con la bellezza. Nelle campagne estese, nelle foreste immense, nelle pianure sconfinite, nei giardini dalle dimensioni illimitate "lo sguardo si offusca e si smarrisce" (CHARLES DE MARGUETEL DE SAINT-DENIS DE SAINT-ÉVREMOND, *Dissertation sur le mot vaste*, Paris 1686, p. 153 e cfr. T.A. LITMAN, *Le sublime en France, 1660-1714*, Paris 1971, cap. VII, cit. da A. Corbin, *Le territoire du vide*, Paris 1988, trad. it., *L'invenzione del mare*, Venezia 1990, p. 161).

58 E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, I, VII (trad. it. cit., p. 71).

59 Ibid., III, XIII (trad. it. cit., p. 130).

60 Ibid., II, I (trad. it. cit., p. 85).

61 I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, cit., vol. IV (trad. it. di G. Gentile e di G. Lombardo Radice, a cura di V. Mathieu, *Critica della ragion pura*, 2 voll., Bari 1966, A 297/B 353-354, vol. II, p. 288). Questa idea kantiana ritorna, fra l'altro, anche in Alexander von Humboldt, che ha considerato i paesaggi *Ansichten der Natur*, vedute della natura, in cui "credi amo di ricevere dal mondo esterno ciò che noi stessi vi abbiamo deposto senza saperlo" (A. VON HUMBOLDT, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 5 voll., Stuttgart-Augsburg 1845-1862 [si veda la recente edizione a cura di O. Ette e O. Lubrich, Frankfurt a.M. 2004], trad. it., *Il cosmo. Saggio di descrizione fisica del mondo*, Venezia 1860, vol. I, p. 19 e cfr. S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia 2002, p. 21).

62 I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft*, § 27 (trad. it. cit., p. 107). Sulla ricezione di Burke da parte di Kant, cfr. P. GIORDANETTI, "Kant, Burke e l'estetica", in *Le parole della filosofia*, I (1998) [si tratta di una rivista on line: <http://www.apl.it/sf/leparole.htm>]. Il concetto del sublime viene introdotto sistematicamente in Germania da Johann Jacob Bodmer e da Johann Jakob Breitinger, cfr. C. ZELLE, *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1987, pp. 261-293.

63 I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft*, § 29 (trad. it. cit., p. 116).

64 Ibid., § 23 (trad. it. cit., p. 92).

65 Cfr. P. HADOT, *Le voile d'Isis, Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris 2004 (trad. it., *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Torino 2006, p. 207) e KANT, *Critica del Giudizio*, § 29, trad. it. cit., pp. 123-124: “È nel Settecento che si diventa consapevoli della necessità di opporre alla meccanizzazione crescente un approccio estetico alla natura [...]. Kant precisa bene la differenza tra i due modi di accostarsi alla natura, quello scientifico e quello estetico. Per percepire l'oceano come sublime non bisogna guardarlo nell'ottica della geografia o della meteorologia, ma ‘bisogna rappresentarselo semplicemente come fanno i poeti, secondo ciò che ci mostra la vista: per esempio, quando è calmo, come un chiaro specchio d'acqua limitato soltanto dal cielo; quando è tempestoso, come un abisso che minaccia d'inghiottir tutto’.”

66 F. HÖLDERLIN, lettera al fratello Karl del 1. gennaio 1799, in *Kleine Stuttgarter Hölderlin Ausgabe*, a cura di F. Beissner, Stuttgart 1965, vol. VI, n. 172, pp. 326-327.

67 Cfr. E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Bologna 1995, pp. 95-96.

68 F. SCHILLER, *Der Tod des Wallensteins*, II, 2, vv. 787-789 (trad. it., *La morte di Wallenstein*, in *Wallenstein. Il campo di Wallenstein. I Piccolomini. La morte di Wallenstein*, Milano 2001, p. 431): “Tanto angusto è il mondo, quanto ampia la mente. / Facilmente convivono i pensieri, ma con violenza nello spazio si urtano le cose.” Più efficace il testo tedesco: *Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit. / Leicht bei einander wohnen die Gedanken, / Doch hart in Raum stoßen sich die Sachen [...]* (“Stretto è il mondo, largo è lo spirito [o il cervello]. / Leggeri uno vicino all'altro abitano i pensieri, / ma le cose si scontrano duramente nello spazio”). Per altri aspetti complementari del pensiero schilleriano, cfr. L.M. BROOKS, *The Menace of the Sublime to the Individual Self: Kant, Schiller, Coleridge, and the Disintegration of Romantic Identity*, New York 1995; P. HARTMANN, *Das Sublime. De Boileau à Schiller*, Strasbourg 1997 e P. BARONE, *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlin 2004.

69 Noi siamo simultaneamente attratti dal dolore e dal terrore, ma, nel sublime, questi due elementi sono compensati dal “sentimento di

un'interiore attività" (cfr. F. SCHILLER, *Vom Erhabenen*, trad. it. cit., p. 185).

70 Ibid., p. 20.

71 Cfr. A. CARRANO, *Dismisura e apparenza. Vicissitudini di un'idea. Il sublime da Kant a Schopenhauer*, cit., pp. 107 e segg.

72 J.-F. LYOTARD, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris 1991, pp. 153, 285-286, 280 e ID., "Language, temps, travail. Entretiens avec Giairo Daghini", in *Change international*, 2 (1984), p. 43. Si veda anche l'acuta osservazione di Baldine Saint Girons, secondo cui il lato soggettivo del sublime rappresenta "una forma di coscienza essenziale, quella dell'io sospeso, per un attimo almeno, tra il terribile del caos e l'infinito dell'ideale, tra l'angoscia dei legami disfatti e la pura presa dell'esistenza" (B. SAINT GIRONS, *Fiat lux – Une philosophie du sublime*, trad. it. cit., p. 33).

73 Cfr. J.-F. LYOTARD, *Après le sublime, état de l'esthétique*, in *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris 1988; ID., "Anima minima", in *Moralités postmodernes*, Paris 1993 (trad. it., *Anima minima. Sul bello e il sublime*, Parma 1995 [raccolta di scritti a cura di F. Sossi, che comprende, oltre al secondo capitolo delle *Leçons sur l'Analytique du sublime*, anche il saggio *L'interesse del sublime*, del 1988]). Queste teorie sull'arte sublime delle avanguardie dettero luogo a una grande mostra al Centre Pompidou (28 marzo-15 luglio 1985) intitolata *Les immatériaux* e organizzata da Lyotard e da Thierry Chaput, direttore del Centre de Création Industrielle.

74 J.-F. LYOTARD, *Anima minima*, trad. it. cit., pp. 115 e segg., 7.

75 I. KANT, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in *Kant's Gesammelte Schriften*, cit., vol. VII (trad. it., *Antropologia pragmatica*, Roma-Bari, 1985, §§ 73 e segg.).

76 I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft*, § 28 (trad. it. cit., p. 112).

NOTE AL CAPITOLO II

Il buio oltre la siepe

1 Cfr. G. LEOPARDI, *Paralipomeni*, I, 17 ("Che non provan sistemi e congetture / E teorie dell'alemannia gente? / Per lor, non tanto nelle cose oscure / L'un di tutto sappiam, l'altro niente, / Ma nelle chiare

ancor dubbi e paure / E caligin si cre a continuamente: / Pur manifesto si conosce in tutto / Che di seme tedesco il mo ndo è frutto”) e, in maniera più ragionata, lo Zibaldone, 30 agosto 1822, p. 2618: “La n iuna società dei letterati tedeschi, e la loro vita ritirata e indefessamente stud iosa e di gabinetto, non solo rende le loro opinioni e i loro pensieri indipende nti dagli uomini (o dalle opinioni altrui), ma anche dalle cose. Laonde le loro teorie, i loro sistemi, le loro filosofie, sono per la più parte (a qualunque gene re spettino: politico, letterario, metafisico, morale, ec. e anche fisico) poemi della ragione. In fatti delle grandi vere e sode scoperte sulla natura e sulla teoria dell’uomo, de’ governi ec. ec., la fisica generale ec., n’han fatto gl’inglesi (c ome Bacone, Newton, Locke), i francesi (come Rousseau, Cabanis) e anche qualche italiano (come Galilei, Filangieri ec.), ma i tedeschi nessuna.” Cfr. anche L. CELLERINO, *L’io del topo. Pensieri e letture dell’ultimo Leopardi*, Roma 1997, p. 135.

2 Cfr. LONGINO, *Trattato sul sublime*, a cura di F. Gori, Bologna 1748 e D. L ONGINI, *Opera, graece et latine*, Oxford 1778 e cfr. R. MARCHINI IODI, “Leopardi e l’Anonimo del Sublime”, in *Poesia e stile della lirica leopardiana*, Roma 1981.

3 Cfr. P. BORSIERI, recensione a I. Martignoni, *Del Bello e del Sublime*, Mil ano 1810, in *Annali di Scienze e Lettere*, 8 e 9 (1810), pp. 236-255 e 356-367.

4 Ibid., p. 356 e cfr. l’informatissimo libro di R. GAETANO, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un’idea estetica*, Soveria Mannelli 2002, p . 286.

5 Cfr. S. BETTINELLI, “Due paesaggi fatti per suscitare l’entusiasmo”, in *Dell’entusiasmo delle belle arti* [1769], in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, in *Illuministi italiani*, vol. 46, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli 196 9, pp. 838-839 e cfr. R. GAETANO, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e p percorsi di un’idea estetica*, cit., p. 298.

6 H. BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Edinburgh 1813 (trad. i t, *Lezioni di retorica e di belle lettere di Ugone Blair*, Venezia 1819, vol. I, pp. 50, 81) e cfr. N.J. PERELLA, *Night and the Sublime in Giacomo Leopardi*, Berk eley - Los Angeles - London 1970, p. 86 e n.

7 J. LOCKE, nell'Essay Concerning Human Understanding (trad. it., Saggio sull'in telletto umano, Bari 1951, p. 293).

8 Ibid., pp. 263-264.

9 G. LEOPARDI, Zibaldone di pensieri, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano 1999 [d'ora in poi indicato direttamente nel testo con Z, segui to dal numero di pagina dell'autografo leopardiano e dalla data di stesura], 646, 12 febbraio 1821.

10 Cfr. H. BLOOM, Agon. Toward a Theory of Revisionism, New York 1982 (trad. it., Agone. Verso una teoria del revisionismo, Milano 1985, p. 253): "Leopardi vi de che nel momento sublime la direzione del significato è diagonale, un movimento di sbieco tra il desiderio e il vuoto, un chiasma curioso come quello cui accenn a Aristofane nel Simposio platonico quando dice che quanto vogliono realmente l'un o dall'altro gli amanti è sempre 'la brama di qualcos'altro – qualcosa cui nessuno di essi può dare un nome'."

11 Cfr. anche Z, 167, 12-13 luglio 1820: "Considerando la tendenza innata dell'u omo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principa li occupazioni della immaginazione del piacere."

12 Secondo A. PARRONCHI, La nascita dell'infinito, Montebelluna 1989, pp. 11-3 4 (e, in particolare, p. 19), anche se non esiste alcuna prova che Leopardi abbi a letto il Saggio di una nuova teoria sopra la visione di Berkeley, si trovano q ui riscontri interessanti tra i limiti (la siepe) e la percezione visiva. Per un a interpretazione filologicamente attenta cfr. L. BLASUCCI, Leopardi e i segnali dell'infinito, Bologna 1985. Per le sue implicazioni filosofiche e per una panora mica delle varie interpretazioni cfr. A. PRETE, Finitudine e infinito, in Leopardi e il pensiero moderno, Milano 1989, pp. 50-65 e Interminati spazi. Sovrumani silenzi. "Un infinito commento": critici, filosofi e scrittori alla ricerca dell'Infin ito di Leopardi, a cura e con un saggio introduttivo di V. Guarracino, Grottamar e (AP) 2001.

13 In questo senso non è del tutto esatto quanto si dice nell'acuto articolo di G. MACCHIA, "La paura di Pascal vinta dalla poesia", in Saggi italiani, Milano 1983, pp. 272-274.

14 L'aggettivo "dolce", riferito al naufragio, è infatti una chiara reminiscenza del lucreziano inizio del secondo libro del De rerum natura: Suave, mari magno turb antibus aequora ventis / e terra magnum

alterius spectare laborem; / non quia ve xari quemquam iocunda est voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est (vv. 1-4), ossia “Dolce, quando sul mare si scontrano i venti / e la cup a vastità delle acque si turba, è guardare da terra un naufragio lontano: / non ti r allegrerà lo spettacolo dell’altrui rovina, / ma distanza da una simile sorte”.

15 A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 39 (trad. it. cit. [leggermente modificata], p. 243). Per il rapporto teorico tra Schopenhauer e Leopardi ancora godibile è il saggio di FRANCESCO DE SANCTIS *Schopenhauer e Leopardi* [1858], Como-Pavia 1992.

16 A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 39 (trad. it. cit., p. 244). Schopenhauer è consapevole di trovarsi in sintonia con Spinoza allorché afferma che nella contemplazione l’individuo è annullato e assurge a soggetto puro: “Non diverso, del resto, era il pensiero di Spinoza, quando scriveva: ‘Mens aeterna est, quatenus res sub aeternitate specie concipit’ (Eth., V, pro. 31, schol.)” (A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 34, trad. it. cit., p. 217).

17 A. SCHOPENHAUER, *Ergänzungen zu “Die Welt als Wille und Vorstellung”*, in *Sämtliche Werke*, cit. (trad. it. di S. Giametta, “Supplementi al ‘Mondo come volontà e rappresentazione’, Supplementi al libro IV, cap. 41”, in *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano 2006, p. 1871).

18 A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 54 (trad. it. [di G. Riconda] cit., pp. 324, 325).

19 Ibid, p. 322. Quel che, soprattutto per la filosofia romantica della natura, era terrore dinanzi alle sue manifestazioni estreme è invece “estasi” per Schopenhauer, cfr. R. SAFRANSKI, *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie*, München-Wien 1987 (trad. it. *Schopenhauer e gli anni selvaggi della filosofia*, Milano 1997, p. 334).

20 A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 54 (trad. it. cit., p. 324).

21 Per la presenza e il senso del buddhismo in Schopenhauer, cfr. U.W. MEYER, *Europäische Reception indischer Philosophie und Religion dargestellt am Beispiel von Arthur Schopenhauer*, Bern - New York 1994; W. SCHOLZ, *Arthur Schopenhauer, ein Philosoph zwischen*

westlicher und ostlicher Tradition, Frankfurt a.M. - New York 1996 e R.-P. DROIT, *Le culte du néant: les philosophes et le Buddha*, Paris 1997.

NOTE ALLA SECONDA PARTE

NOTE AL CAPITOLO I

Montagne

1 Cfr. ANGELO SILESIUS, *Cherubinischer Wandersmann* [Pellegrino cherubico], 1675, II, 83, cit. in F. TOMATIS, *Filosofia della montagna*, Milano 2007, p. 62: “Io sono una montagna in Dio / e devo ascendere me stesso / finché Dio non voglia mostarmi il suo amato volto.” Si veda anche A. SCHOPENHAUER, *Ergänzungen zu “Die Welt als Wille und Vorstellung”* (trad. it. cit., vol. II, XXXIII, p. 417): “Che la vista delle montagne, che si schiude all’improvviso dinanzi a noi, ci metta così facilmente in una disposizione seria, ed anche sublime, può dipendere in parte dal fatto che la forma dei monti ed il contorno che ne risulta della montagna è l’unica linea duratura del paesaggio, poiché i monti resistono maggiormente al disfacimento, che porta rapidamente via tutto il resto, specialmente la nostra propria, effimera persona. Non che alla vista della montagna tutto questo divenga per noi chiaramente consapevole, ma un oscuro sentimento di ciò dà il basso continuo al nostro stato d’animo.”

2 Cfr. J. RITTER, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, cit. (è sua l’idea di *Hinausgehen*, di uscita dal chiuso della coscienza verso l’esterno della natura).

3 S.T. COLERIDGE, *Hymn before Sunrise in the Vale of Chamouny*, in *The Collected Works of S.T. Coleridge, Poetical Works, Poems (Reading Textes)*, part 2, a cura di J.C.C. Mays, Princeton 2001, pp. 717-723 e, per le varianti, *Poetical Works II*, ibid., pp. 926-930.

4 Cfr. A. VON HALLER, *Die Alpen* (trad. it., *Le Alpi*, Verbania 1999) e si veda, sempre di Haller, *L’ode incompiuta all’eternità*, del 1736.

5 TH. BURNET, *The Theory of the Earth*, London 1684 [*Telluris theoria sacra*...., Londini 1680], pp. 51, 67 e cfr. A. CORBIN, *Le*

territoire du vide (trad. it. cit ., p. 15). Cfr. anche M. PASINI, Thomas Burnet. Una storia del mondo tra ragione , mito e rivelazione, Firenze 1981.

6 Cfr. M.H. NICOLSON, Mountain Gloom and Mountain Glory, cit., p. 216.

7 G. BURNET, Letters ... in the years 1685 and 1686, London 1686, pp. 11-12.

8 Per alcuni aspetti, cfr. V.I. COMPARATO, “Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento: la formazione di un modello interpretativo”, in Quaderni storici , 42 (1979), pp. 850-886 e A. BRILLI, Quando viaggiare era un’arte. Il romanzo del Grand Tour, Bologna 1995. Grand tour è un neologismo introdotto nel 1670 dall’Itali an Voyage di Richard Lassels.

9 J. DENNIS, On Alps, in Miscellanies in Verse and Prose [1693], ora in appendice a JOHN DENNIS, Critical Works, a cura di E.N. Hookes, Baltimore 1939-1943, vol. II, pp. 380 e segg.

10 J. DENNIS, Letter Describing his Crossing the Alps, Dated from Turin, Oct . 25, 1688, in Critical Works, cit., vol. II, p. 381. Si veda anche C. DEWITT THORPE, “Two Augustans Cross the Alps: Dennis and Addison on Mountain Scenery”, in Studies in Philology, 32 (1935), pp. 463-482.

11 Cfr. H.-B. DE SAUSSURE, Premières ascensions au Mont Blanc, Paris 1979 (tra d. it., Le prime ascensioni al Monte Bianco, Milano 1981) e J. CHÊNEDOLLÉ, Les mots, Quilleau 1779, t. 2, p. 76. Sulla riscoperta delle Alpi, cfr. AA.VV., Itinerari sublimi. Viaggi d’artisti tra il 1750 e il 1850, a cura di M. Kahn-Rossi, Milano 1988; L. BONESIO, “La montagna sublime”, in AA.VV., Dicibilità del sublime, Udine 1990 , pp. 61-71; P. GIACOMONI, Il Laboratorio della Natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna, Milano 2001; Le cattedrali della terra: la rappresentazione delle Alpi in Italia e in Europa (1848-1918), Catalogo della mostra, Milano 2000; C. REICHLER, La découverte des Alpes et la question du paysage, Paris 2002; W. BÄTZING, Le Alpi. Storia e futuro di un paesaggio culturale europeo, Torino 2005.

12 G.G. BYRON, Childe Harold’s Pilgrimage (Pellegrinaggio del giovane Harold), canto III, stanza LXXV. Cfr. anche ID., Manfred, atto I, scena II, trad. it., Manfred, Parma 1984 (a proposito delle vette della

Jungfrau bernese): “Le brume app annano i ghiacciai, le nuvole / si levano torcendosi ai miei piedi, bianche e su lfuree, / come schiuma dell’oceano agitato dal profondo Inferno, / e le onde si frangono su una spiaggia viva / su cui si accumulano i dannati come ciottoli.”

13 P.B. SHELLEY, *Mont Blanc / Il Monte Bianco*, in *Opere* [testo inglese e traduzione italiana], a cura di F. Rognoni, Torino 1995, pp. 56-57, 1-11.

14 Ibid., 35-40.

15 Ibid., 139-144.

16 P.B. SHELLEY, *Shelley’s Prose, or the Trumpet of a Profecy*, a cura di D.L. Clarck, Albuquerque 1974, p. 170.

17 P.B. SHELLEY, *Mont Blanc / Il Monte Bianco*, cit., vv. 71-73.

18 Cfr. N. LEASK, *Mont Blanc’s Mysterious Voice: Shelley and Huttonian Earth Science*, in *The Third Culture: Essays on Literature and Science*, a cura di E. Schaffer, Berlin - New York 1998, pp. 182-203.

19 Cfr. P.B. SHELLEY, *Opere*, cit., p. 1065. In un’altra lettera allo stesso destinatario del 25 luglio 1816 (ibid., p. 1067), riferendosi ai ghiacciai e ai loro effetti, appare una diversa similitudine: “Si potrebbe credere che il Monte Bianco sia un essere vivente e che il sangue congelato scorra senza posa lentamente attraverso le sue vene di pietra.”

20 P.B. SHELLEY, *Mont Blanc / Il Monte Bianco*, cit., vv. 105-107. Contro l’idea del prevalere delle forze naturali di distruzione in Shelley si veda però F. FERGUSON, “Shelley’s ‘Mont Blanc’: What the Mountain Said”, in *Romanticism and Language*, a cura di A. Reed, Ithaca 1984 (trad. it., “Mont Blanc di Shelley: così parlò la montagna”, in *La via al sublime. Sei saggi americani*, a cura di M. Brown, V. Fortunati, G. Franci, Firenze 1987, p. 140).

21 Per altri aspetti cfr. infra, pp. 87-88.

22 HEGEL, *Reisetagebuch Hegels durch die Berner Oberalpen 1796*, in K. ROSENKRANZ, *Hegels Leben*, Berlin 1844 (trad. it., *Diario di viaggio sulle Alpi bernesi*, Como-Pavia 1990).

23 Ibid., p. 57.

24 Ibid., p. 48.

25 Cfr. ibid., pp. 54-56.

26 L. HEINE, *Geständnisse*, in *Sämtliche Werke*, Leipzig 1910 e segg., vol. X, p. 171 e cfr. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, § 341 Z: “Si è sparsa la voce in città che avrei paragonato le stelle ad un’eruzione cutanea del corpo organico, dove la pelle si copre di un’infinità di corpi rossi o ad un formicaio, in cui vi è anche intelletto e necessità. Effettivamente m’importa più di un concreto che di un astratto, di un’animalità che offra solo gelatina che dell’esercito delle stelle.” Una sola goccia d’acqua marina, aggiunge, che è un “globo terrestre” di piccoli infusori si presenta anch’essa più degna d’attenzione. E cfr. anche *ibid.*, § 268 Z: “Questa eruzione cutanea è altrettanto poco meritevole di meraviglia di quella che ha luogo nell’uomo o in uno sciame di mosche. Il silenzio di queste stelle interessa l’uomo più da vicino, le passioni si placano nel contemplare questa pace e semplicità. Tale mondo non ha tuttavia, dal punto di vista filosofico, l’interesse che ha per la sensazione. Che esso appaia come molteplicità negli spazi immensi non dice nulla alla ragione; ciò è esteriorità, vuoto, infinità negativa. La ragione sa innalzarsi al di sopra; si tratta di un’ammirazione puramente negativa, di un innalzarsi che rimane nella sua limitatezza.”

27 P. LAFARGUE, *Das Recht auf Faulheit und persönliche Erinnerungen an Karl Marx*, Frankfurt a.M. - Wien 1966, p. 62.

28 Cfr. HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt a. M. 1970, vol. 13, pp. 51-52 (trad. it., *Estetica*, Torino 1967, p. 41).

29 *Ibid.*, cit., vol. 14, pp. 466-484 (trad. it. cit., pp. 409-426), qui p. 467 (trad. it., p. 410). E cfr. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit., § 268 Z, 341 Z sulla preferenza per l’umano (del resto nell’*Enciclopedia* Hegel riduce la natura a pura esteriorità reciproca delle parti, a *Auseinandersein*). Per le implicazioni nella hegeliana Scienza della logica dell’implicita equiparazione del sublime alla “cattiva infinità”, cfr. A. CARRANO, *Dismisura e apparenza. Vicissitudini di un’idea. Il sublime da Kant a Schopenhauer*, cit., pp. 47-74.

30 HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik*, cit., vol. 14, p. 484 (trad. it. cit., p. 425).

31 Cfr. *infra*, pp. 154 segg.

NOTE AL CAPITOLO II

Oceani

1 Cfr. J. MICHELET, *La mer*, Paris 1875, p. 3 (trad. it., *Il mare*, Genova 2001). Più in generale si veda T. HEYDENREICH, *Tadel und Lob der Seefahrt. Das Nachleben eines antiken Themas in den romanischen Literaturen*, Heidelberg 1970 e W.H. AUDEN, *The Enchafed Flood, Or Romantic Iconography of the Sea*, London 1951 (trad. it., *Gli irati flutti, o l'iconografia romantica del mare*, Roma 1995).

2 Cfr. R. BODEI, "Navigatio vitae", in AA.VV., *La letteratura del mare*, Roma 2006, pp. 21-35.

3 VIRGILIO, *Ecloghe*, IV, 40.

4 ESIODO, *Le opere e i giorni*, 686-687.

5 BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, II, m 5, vv. 25-26.

6 A. CORBIN, *Le territoire du vide*, trad. it. cit., p. 25.

7 L. ANNAEUS SENECA, *Suasoriarum liber*, 1, 1-4 in ID., *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*, a cura di L. Håkanson, Leipzig 1989, p. 331.

8 AVIENUS, *Ora maritima*, a cura di J.P. Murphy, Chicago 1977, vv. 120-129 (uso la traduzione di L. Antonelli in L. ANTONELLI, *Il periplo nascosto*, Padova 1998, p. 119). Si vedano anche i versi 380-389. 9 Cfr. *FrGrHist* 70 Fr 172 = PLINIO, *Storia naturale*, VI 199.

10 TACITO, *De origine et situ Germanorum*, XXXIV 2 (trad. it., *Germania*, in TACITO, *Opera omnia*, a cura di R. Oniga, testo latino e trad. it. a fronte, 2 vol l., Torino 2003, vol. I, p. 123).

11 APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, I, 637-644.

12 Cfr. *infra*, p. 103.

13 F. BORCA, *Confrontarsi con l'Altro. I Romani e la Germania*, cit., pp. 20-21 e cfr. A. BAJARD, "Quelques aspects de l'imaginaire romain de l'Océan de César aux Flavies", in *Revue des Études Latines*, 76 (1998), pp. 177-191. Cfr. TACITO, *De origine et situ Germanorum* II, 1 (trad. it., TACITO, *Opera omnia*, cit., vol. I, pp. 81-82) : "Chi d'altronde, a parte il pericolo di un mare terribile e sconosciuto [*praeter periculum orridi et ignoti mari*], potrebbe lasciare l'Asia, l'Africa o l'Italia, per andare in Germania, una terra selvaggia,

dal clima aspro, deprimente al soggiorno e alla vista, se non fosse per la patria?”

14 Fr. 8 d = STRABONE, II, 4, 1, in PITEA DI MASSALIA, Oceano, a cura di S. Bianchetti, Pisa-Roma 1998, p. 93.

15 T. TASSO, La Gerusalemme liberata, XV, V.

16 V. HUGO, Océan, in La legende des siècles, La fin de Satan, Dieu, a cura di J. Truchet, Paris 1970, pp. 538-547. Pensieri analoghi compaiono anche nel più noto I lavoratori del mare, del 1865.

17 A. SCHOPENHAUER, Die Welt als Wille und Vorstellung, § 39 (trad. it. cit., p. 244).

18 DANTE, Paradiso, I, 106-114.

19 Cfr. ibidem, V, 19-20 e cfr. Purgatorio, XVI, 67 e segg. e De monarchia, XII, 1, 1-2.

20 G. CARDUCCI, La mia vita [composto nel 1851 e rivisto nel 1870, apre il terzo volume degli *Juvenilia*], poi riportato in *Poesie*, Firenze 1871.

21 CH. BAUDELAIRE, Anywhere out of the World!, in *Spleen de Paris*. La poesia *Le Voyage* fa parte di *Les fleurs du mal* (n. 126) e la si può trovare in traduzione e italiana con testo a fronte in CH. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, trad. it. di L. De Nardis, Milano 1964, pp. 252-261.

22 Cfr. B. PASCAL, *Pensées*, in *Œuvres complètes*, cit. (trad. it. cit., 233 B., p. 68 e n.).

23 F. NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft, Aphor. 124, in *Kritische Gesamtausgabe, Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin 1967-, vol. V/2, p. 158 (trad. it., *La gaia scienza*, aforisma 124, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, 1964-, vol. V/2, p. 129).

24 F. KAFKA, Der Jäger Gracchus (trad. it., *Il cacciatore Gracco*, in F. KAFKA, *Tutti i racconti*, Milano 1979, pp. 350, 352) e cfr., più in generale, M. FRANK, *Die unendliche Reise*, Frankfurt a.M. 1975.

25 H. BERGSON, La pensée et le mouvant, in *Œuvres*, Édition du Centenaire, Paris 1959, p. 1385.

NOTE AL CAPITOLO III

Foreste

1 G. VICO, *La scienza nuova*, Bari 1978, 2 voll., vol. I, p. 239.

2 R.P. HARRISON, *Forests. The Shadows of Civilization*, Paris 1992 (trad. it., *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano 1992, p. 9).

3 Cfr. V. FUMAGALLI, *Terra e società nell'Italia padana. I secoli IX e X*, Torino 1976 e ID., *Storie di Val Padana*, Bologna 2007, pp. 16, 18, 35: "L'uomo si ritirò all'ora di fronte al graduale avanzare di boschi, brughiere e acquitrini, ne fu come sommerso, i villaggi e le città superstiti vennero come assediati [...] I santi vagavano nella foresta, pregando, imbattendosi negli animali selvaggi che la popolavano, ritrovandovi la solitudine e la quiete favorevoli al loro colloquio con Dio, lontano dal frastuono delle città e dei villani, delle folle grandi e piccole [...] Ma dal secolo XII, soprattutto, la riduzione sempre più massiccia delle aree forestali, l'allargarsi degli spazi coltivati, il prevalere, insomma, di campi, prati, fattorie e villaggi sulle terre incolte, rimbalzarono automaticamente queste nella sfera del diverso, dell'estraneo, del pauroso, anche."

4 Cfr. J.G. FRAZER, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London 1922 (trad. it., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, 3 voll., Torino 1965, vol. I, pp. 7-22, 251-254; vol. III, pp. 1077-1098).

5 Cfr. R.P. HARRISON, *Foreste. L'ombra della civiltà*, trad. it. cit., p. 85.

6 ORAZIO, *Carmina*, 4, 5, 26.

7 F. BORCA, *Confrontarsi con l'Altro. I Romani e la Germania*, cit., p. 40 e cfr. CESARE, *De bello gallico*, 6, 10, 1. Per Tacito, cfr. infra, p. 93 e H. JANKHUN, "Terra... silvis horrida (zu Tacitus, Germania cap. 5)", in *Archaeologia Geographica*, 10-11 (1961-1963), p. 19. 8 Cfr. infra, p. 15.

9 VIRGILIO, *Eneide*, I 165.

10 LUCANO, *Pharsalia*, III 339. Il modello antico ha in età moderna le sue proprie aggiunte letterarie. Si veda, ad esempio, l'orrida selva del canto XIII de *La Gerusalemme liberata* del TASSO: "Sorge non lunge alle cristiane tende / tra solitarie vallate alta foresta, / foltissima di piante antiche, orrende, / che spargon d'ogni intorno ombra funesta [...] Ma

quando parte il sol / qui tosto adombra / notte, nube, caligine ed orrore / che rassembra infernal, che gli occhi ingombra / di cecità, c h'empie di tema il core: / né qui gregge od armenti a' paschi, a l'ombra / guida bifolco mai, guida pastore, / né v'entra peregrin, se non smarrito, / ma lunge passa e la d imostra a dito" (La Gerusalemme liberata, XIII, II; III). Si veda, nello stesso poema, la descrizione dei dintorni di Gerusalemme: "La città dentro ha lochi in cui si serba / l'acqua che piove, e laghi e fonti vivi; / ma fuor la terra intorno è nuda d'erba, / e di fontane sterile e di rivi. / Né si vede fiorir lieta e superba / d'albe ri, e fare schermo ai raggi estivi, / se non in quanto oltra sei miglia un bosco / sorge d'ombra nocenti orrido e fosco" (Ibid., III, LVI).

11 Cfr. H.D. THOREAU, *Walden, or Life in the Woods*, Boston 1854 (trad. it., *Walden ovvero la vita nei boschi e il saggio La disobbedienza civile*, Roma 2005).

12 J.-J. ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, I, XIII (trad. it., *Giulia o la Nuova El oisa. Lettere di due amanti di una cittadella ai piedi delle Alpi*, Milano 1998, parte I, lettera XXIII, p. 88).

13 Questa e la precedente citazione sono tratte da J.-J. ROUSSEAU, *Les r verie s du promeneur solitaire*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, Paris 1964-, vol. I, pp. 1045 e segg. (trad. it., *Le fantasticherie di un passeggiatore solitario*, in *Scritti autobiografici*, Torino 1997, pp. 697 e segg.).

14 J.W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers*, in *Werke*. Weimarer Ausgabe, Weimar 1887-1919, vol. 19 (trad. it., *I dolori del giovane Werther*, Torino 1938, p. 9).

15 PH.O. RUNGE, lettera del 10 maggio 1802, in ID., *Briefe und Schriften*, a cura di P. Betthauesen, Berlin 1981, p. 72, cit. in P. HADOT, *Le voil d'Isis, Essa i sur l'histoire de l'idée de nature* (trad. it. cit., p. 221).

16 J.R. JEFFREYS, *The Story of My Hearth. My Autobiography*, London 1883, cit. da W. JAMES, *Talks to Teachers* (trad. it., *Gli ideali della vita. Discorsi ai giovani e discorsi ai maestri*, Torino 1903, pp. 47-48).

17 L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, in *Opere di Pirandello*, nuova edizione diretta da G. Macchia, Milano 1984-, vol. II, p. 774.

18 Ibid., p. 896.

19 I vecchi e i giovani, in Tutti i romanzi, cit., vol. II, pp. 138-139.

20 ANTHONY ASHLEY COOPER, TERZO CONTE DI SHAFTESBRURY, *The Moralists*, cit. (trad. it. cit., vol. II, pp. 320-323).

21 Per Salgari si vedano l'Introduzione di M. Mari a E. SALGARI, *Romanzi di giungla e di mare. Le tigri di Mompracem. I misteri della jungla nera. Un dramma nell'Oceano Pacifico*, Torino 2001 e A. LAWSON LUCAS, *La ricerca dell'ignoto. I romanzi d'avventura di E. Salgari*, Firenze 2000. Per Conrad cfr. la ricca edizione commentata di *Heart of Darkness. An authoritative Text / background and sources / criticism*, a cura di R. Kimbrough, New York 1971.

NOTE AL CAPITOLO IV

Vulcani

1 SVETONIO, *Vita di Caligola*, a cura di G. Guastella, Roma 1992, 51, 1, p. 268.

2 Lo nota l'anonimo autore del poema *Aetna* (già attribuito a Virgilio), vissuto probabilmente in età neroniana e testimone oculare dei fenomeni vulcanici descritti (utilizza, infatti, ben quindici volte il verbo *cerno*). In quest'opera – che cito nella traduzione di M.G. Iodice, in VIRGILIO, *Opere minori*, a cura di M. Cavallari, A. Barchiesi, M.G. Iodice, Milano 2007 – dopo aver notato che “per visitare splendide opere e templi ornati dalle ricchezze / degli uomini o richiamare alle memorie sacre antichità, / condotti per mari e terre corriamo rasentando la morte / e avidi scalziamo le falsità delle antiche leggende / e ci fa piacere andare in giro tra tutte le genti [...]” (568-572), invita anche a guardare “la grande opera creata dalla natura artefice, non vedrai nessuno spettacolo tanto grande tra le cose umane” (600-601). Su questo testo si veda anche C. GUZMÁN ARIAS, “The Aetna's Fires”, in *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, vol. 23, n. 1, pp. 45-61 (in particolare pp. 53-58).

3 Cfr. le due famose lettere di PLINIO IL GIOVANE a Tacito (Ep., 16 e 20).

4 LUCREZIO, I, 723-725: “Quivi è l'orrenda Cariddi, quivi i boati dell'Etna / minaccian che egli di nuovo l'irose fiamme raduni / e che di

nuovo, con furia, vomiti il fuoco che sbocca / dalle sue fauci, ed al cielo scagli il bagliore delle fiamme” (cito dalla trad. it. di B. Finchetti, TITO LUCREZIO CARO, *La natura*, Milano 1980, p. 91).

5 Cfr. *ibid.*, VI, 680-705.

6 *Ibid.*, VI, 645-652.

7 Cfr. *Aetna*, 250-256 (trad. it. cit., p. 513): “Ma questa deve essere la principale cura per l’uomo, conoscere la terra / e notare tutto ciò che la Natura ha pos to in essa di mirabile: / questa è per noi la cosa più affine ai celesti astri. / In fatti quale speranza, quale pazzia è più grande nei mortali / che investigare sugli dei facendo scorrerie nel regno di Giove / e pigramente trascurare e perdere la grande opera che ci sta dinnanzi?”

8 VIRGILIO, *Eneide*, III, 570-577 (cito dalla trad. it. di L. Canali nell’edizi one della Fondazione Valla: VIRGILIO, *Eneide*, vol. II, Libri III-IV, p. 41).

9 Pietro Bembo scala l’Etna nel 1493 e lo considera un “capolavoro della natura” (cfr. P. BEMBO, *De l’Etna*, a cura di M. Viallon, Clermont-Ferrand 2002 e M. VIALLON , “L’anti-legende de l’Etna ou la qu te encyclopédique”, in AA.VV., *Mythologies de l’Etna. s réunies et présentées par D. Bertrand*, Clermont-Ferrand 2004, p. 120). Maximilien Mi sson sale invece sino ai bordi del cratere del Vesuvio per vedere gli agglomerat i di zolfo allo stato quasi puro, color limone, e guardare a distanza di sicurezza dentro il suo profondo abisso ricoperto di macchie di varie tinte, cfr. M. MI SSON, *Nouveau Voyage en Italie*, La Haye 1691, pp. 56-57. Per una recente descriz ione dell’amore per il Vesuvio da parte degli inglesi nella Napoli del Settecento (e, in particolare, di William Hamilton, che fu ambasciatore d’Inghilterra alla co rte di Napoli dal 1764, che si avventurò più volte vicino al Vesuvio in eruzione e c he raccolse molte pietre vulcaniche, poi spedite a Londra a formare la collezion e che da lui prende il nome, ora al Natural History Museum) cfr. S. SONTAG, *The Volcano Lover*, New York 1992 (trad. it., *L’amante del vulcano*, Milano 1995). Più in generale, si vedano sul tema M. KRAFFT -K. KRAFFT, *Les Feux de la Terre. Histoir es de volcans*, Paris 1995; *L’invention du paysage volcanique*, a cura di D. Betrand , Clermont-Ferrand 2004 e AA.VV., *L’imaginaire du volcan*, a cura di E. Sylvos, Pa ris 2004.

10 ABBÉ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781-1786, vol. I, p. 85.

11 J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, in *Hamburger Ausgabe*, München 1974, vol. 1 1, p. 192.

12 Cfr. *ibid.*, pp. 345-346. Questo brano e il precedente sono citati da J. VON DER THÜSEN, “Les volcans de Goethe. Géologie et esthétique dans Le voyage Italien”, in AA.VV., *Mémoire du volcan et modernité, actes du colloque international du Programme Pluriformation “Connaissance et représentation des volcans”*, Université Blaise Pascal 16-18 octobre 2001, Paris 2004, pp. 142, 148.

13 D. DE DOLOMIEU, *Voyage aux îles de Lipari* (Paris 1783), raccolto in ABBÉ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, cit., vol. IV, p. 98. Dolomieu ha anche scritto i *Mémoires sur les îles Ponces et catalogue raisonné des Produits de l’Etna*, Paris 1788.

14 L. SPALLANZANI, *Voyages dans les Deux-Siciles et dans quelques parties des Apennins*, Pavie 1792-1797.

15 G. LEOPARDI, *Prolegomeni alla batracomiomachia*, VII, ottava 29. Per Shelley, cfr. *infra*, pp. 81-84 e per i vulcani come luoghi sublimi, pp. 113-125. Sulle conoscenze scientifiche di Leopardi cfr. G. POLIZZI, *Leopardi e “le ragioni della verità”. Scienze e filosofia negli scritti leopardiani*, Roma 2003 (con Prefazione di R. Bodei).

16 G. LEOPARDI, *La ginestra*, 297-310. Su questo poema e le sue implicazioni filosofiche, si vedano almeno D. BINI, *A Fragrance from the Desert: Poetry and Philosophy in Giacomo Leopardi*, Saratoga 1983; A. NEGRI, *Lenta ginestra. Saggio sull’ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano 1987; E. SEVERINO, *Cosa arcana e stupendo. L’Occidente e Leopardi*, Milano 1997 e F. CASSANO, *Oltre il nulla. Studio su Giacomo Leopardi*, Roma-Bari 2003.

17 G. LEOPARDI, *Palinodia al marchese Gino Capponi*, 42-45, 49-51.

18 *Ibid.*, 109-121.

19 *ID.*, *La ginestra*, 51-57.

20 *ID.*, *Ad Antonio Fortunato Stella*, 23 agosto 1827, in *Tutte le opere. Lettere*, a cura di F. Flora, Milano 1949, n. 541, p. 782.

21 In questa mia interpretazione si distacca sia da quelle, classiche, di A. TILGHER, *La filosofia di Leopardi*, Roma 1940 (rist.

Bologna 1979), che insiste sul carattere irrazionale del pensiero leopardiano, e di C. LUPORINI, Leopardi progressivo, in *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze 1947 (nuova edizione Roma 1987), sia da quelle più recenti di A. NEGRI, *La ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, cit., sull'impossibilità della mediazione, nel senso della dialettica hegeliana, e di E. SEVERINO, *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, cit., p. 519, che considera il pensiero di Leopardi "una delle forme più alte della filosofia dell'Occidente (e dunque del nichilismo dell'Occidente)".

22 G. LEOPARDI, *Z*, 1833-1834, 4 ottobre 1821.

23 ID., *La ginestra*, 297, 305-311. 24 ID., *Cantico del gallo silvestre*, in *Prose*, a cura R. Damiani, Milano 1987, pp. 164-165.

NOTE AL CAPITOLO V

Deserti

1 Cfr. A. LAURENT, *Histoire de déserts*, Paris 1998 (trad. it., *Desiderio di deserto*, Milano 2001, pp. 16-31).

2 ANTHONY ASHLEY COOPER, *TERZO CONTE DI SHAFTESBRURY*, *The moralists*, cit. (trad. it. cit., II, pp. 320-323).

3 Cfr. J. ADDISON, "The Pleasures of Imagination", in *The Spectator*, n. 412, lunedì 13 giugno 1713.

4 M. ONDAATJE, *The English Patient*, New York 1992 (trad. it., *Il paziente inglese*, Milano 2004, p. 145).

5 PLINIO, *Storia naturale*, V, 7. Si veda il quadro di VALENCIENNES, *L'éruption du Vesuve arrivée le 24 août de l'an 79 sous le règne de Titus* (al Musée des Augustins di Tolosa), del 1813, e la descrizione della "sublimità di un'eruzione vulcanica" nel suo trattato *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Paris an VIII (1799-1800), pp. 278-279: "Un'eruzione vulcanica è, insieme, lo spettacolo più terribile e più grandioso che la natura può offrire. [...] Come pittori ci si deve augurare di essere testimoni di un'eruzione vulcanica almeno una volta nella vita."

6 Cfr. AA.VV., *La scoperta della costa occidentale d'Africa*, a cura di R. Rainiero, Milano 1970. I Portoghesi giunsero più tardi alla penisola di Capo Verde (il punto più occidentale dell'Africa, che ospita

oggi Dakar), ma furono i Francesi che costruirono nel 1659, alla foce del Senegal, la città di Saint Louis, che fu a lungo capitale dell'Africa Occidentale Francese.

7 Tale espansione dette luogo a una “estetica del deserto” diffusa, oltre che nei libri, anche in riviste popolari, cfr. D.W. TEAGUE, *The Southwest in American Literature, The Rise of a Desert Aesthetic*, Tucson 1997 e, come classico, J.C. VAN DYKE, *The Desert. Further Studies in Natural Appearance*, New York 1901. B. NOVAK, *Nature and Culture, American Landscape painting*, New York 1960, distingue tra il “vecchio sublime”, che provoca orrore e venerazione e il “nuovo, più tranquillo sublime” che gli Americani cominciarono a sperimentare nella seconda metà dell'Ottocento (questo perché c'era l'intenzione dei coloni di irrigarlo e renderlo, almeno in parte, fertile, cfr. M. ONDAATJE, *The English Patient*, cit., trad. it. cit., p. 145).

8 Più in generale si veda F. BORCA, “La percezione del deserto nelle testimonianze letterarie dei Romani”, in *Atti del XV Convegno Internazionale di Studi “L'Africa romana”*, a cura di M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara, Roma 2005, pp. 199-210.

9 Cfr. Deuteronomio, 29, 23.

10 Cfr. AGOSTINO, *In Epistulam Johannis ad Patmos*, 7, 1 in *Patrologia Latina*, vol. XXXV, col. 2029.

11 A. MANGIN, *Le désert et le monde sauvage*, Tours 1866, pp. 90-91.

12 Cfr. anche M. ONDAATJE, *The English Patient* (trad. it. cit., p. 150): “Bisogna muoversi continuamente. Se ti fermi, la sabbia ti si cementa addosso, come intorno a qualsiasi cosa immobile, ti mura dentro. Allora sei perduto per sempre. Una tempesta di sabbia può infuriare anche per cinque ore. [...] Il vento spazzò via le tende, e noi rotolavamo con esse, impigliati tra i cordami, sommersi dalla sabbia come una nave che affonda lo è dall'acqua, eravamo sul punto di soffocare quando un cammelliere venne a liberarci.”

13 A. DE LAMARTINE, *Voyage en Orient*, in *Œuvres*, Frankfurt a.M. 1846, 2 voll., vol. I, p. 189.

14 Ibid., vol. I, pp. 145 e segg.

15 *Des deux séjours humains, la tente et la maison, L'un est un pan du ciel, l'autre un pan de prison; [...] L'homme dont le désert est la vaste cité, N'a d'ombre que la sienne en son immensité.* (A. DE

LAMARTINE, *Le Désert, ou l'Immatérialité de Dieu* [1856], in *Œuvres poétiques complètes*, Paris 1963, p. 1476 e cfr., più in generale, U. LINDEMANN, *Die Wüste. Terra incognita - Erlebnis - Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellung in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg 2000).

16 PALLADIO, *Historia Lausiaca*, 15, 2; 7, 2 (trad. it., *La storia lausiaca*, Milano 1990).

17 Cfr. ATANASIO, *Vita Antonii*, 5, 4 (versione latina anonima dall'originale greco; trad. it., *Vita di Antonio*, Milano 1974).

18 HIERONIMUS, *Epistulae*, XXII, 7, in CSEL, 54 (trad. it. in SAN GEROLAMO, *Lettere*, Milano 1989, pp. 107-109). Più in generale si veda W. HARMLESS, *Desert Christians: An Introduction to the Literature of Early Monasticism*, New York - Oxford 2004.

19 PH. DIOLLÉ, *Le plus beau désert du monde*, Paris 1955, pp. 178 e segg. e cfr. G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris 1957 (trad. it., *La poetica dello spazio*, Bari 2006, pp. 239-240).

20 Vedi infra, pp. 47-48.

21 A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 39 (trad. it. cit., p. 243).

22 Cfr. A. DE SAINT-EXUPÉRY, *Courier du Sud*, Paris 1929; *Terre des hommes*, Paris 1991.

23 *Je veille, unique sentinelle / De ce grand palais dévasté, / Dans la solitude éternelle, / En face de l'immensité. // À l'horizon que rien ne borne, / Stérile, muet, inini, / Le désert sous le soleil morne / Déroule son linceul jauni. / Au-dessus de la terre nue / Le ciel, autre désert d'azur, / Où jamais ne flotte une nue, / S'étale implacablement pur* (TH. GAUTIER, *Obelisque de Luxor* [1851], in *Émaux et camées*, Paris 1947, pp. 43-44). L'obelisco di Luxor era stato portato a Parigi e messo in Place de la Concorde nel 1836: un esempio di addomesticamento del deserto e di appropriazione di un passato altrui.

24 SAN BONAVENTURA, *Itinerarium mentis in Deum*, VII 2.

25 F. PETRARCA, *Trionfo dell'eternità*, in *Triumphus*, a cura di M. Ariani, Milano 1988, 31, 33, 25-30.

26 P. BOWLES, *The Sheltering Sky* [1949, rivisto 1977], New York 2001 (trad. it., *Il tè nel deserto*, Milano 1997, pp. 229-230).

27 P. LOTI, *Le désert* [1894], Paris 1920, p. 217.

28 ID., *Un jeune officier pauvre*, Paris 1928, p. 83.

29 ID., *Au Maroc*, Paris 1890, p. 17 (trad. it., *Al Marocco. Da Tangeri a Fez e ritorno*, Padova 1993, p. 15).

30 Cfr. J.-M. MOURA, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris 1998. Meno noto è il fatto che Eugène Fromentin – con *Un été dans le ahara* [1857], Paris 1981 – inaugura la stagione del “romanticismo del deserto”.

31 E. WAUGH, *When the Going was Good*, London 1946 (trad. it., *Quando viaggia re era un piacere*, Milano 1996, pp. 13, 14).

32 A. CAMUS, *Le Minotaure ou la Halte d'Oran*, in *Essais*, Paris 1965, p. 813.

33 F. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, in *Kritische Gesamtausgabe, Werke*, cit., vol. VI/1, p. 129 (trad. it., *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI/1, p. 124); ID., *Die Geburt der Tragödie*, in *Kritische Gesamtausgabe, Werke*, cit., vol. III/1, § 7, p. 53 (trad. it., *La nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. III/1, § 7, p. 56).

NOTE ALLA PARTE TERZA

CAPITOLO I

Dalla natura alla storia

1 Cfr. J.B. TWITCHELL, *Romantic Horizons. Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770-1830*, Columbia 1983; A. WILTON, *Turner and the Sublime*, London 1984; M.C. BRENNAN, *Wordsworth, Turner, and Romantic Landscape. A Study of the Traditions of the Picturesque and the Sublime*, Columbia (SC) 1987; F. FERGUSON, *Solitude and the Sublime. Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, New York 1992 e R. ARGULLÓL, *La atracció del abismo*, Barcelona 1994. Su Friedrich, che esprime al meglio l'estetica del sublime in pittura, si vedano A. DE PAZ, *Lo sguardo interiore. Friedrich o della pittura romantica tedesca*, Napoli 1986 e S. PEGORARO, *Nel solitario cerchio. L'infinito e la pittura di C.D. Friedrich*, Bologna 1994.

2 Cfr. le ultime due strofe della canzone *Le donne non ci vogliono più bene*: “Ce ne fregiamo! / La signora Morte / fa la civetta in mezzo

alle battaglie / si f a baciare solo dai soldati. // Forza ragazzi facciamole la corte / diamole un ba cio sotto la mitraglia / lasciamo le altre donne agli imboscati!” (riportata da G. PISANÒ, *Storia della guerra civile in Italia*, Milano 1965, p. 1410).

3 Cfr. P. SLOTERDIJK, “Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Brie f über den Humanismus”, in *Die Zeit*, 16 settembre 1999, ripubblicato come libro: Frankfurt a.M. 1999 (trad. it., “Regole per il parco umano”, in *aut-aut*, nn. 301-302, g ennaio-aprile 2001, pp. 120-139).

4 Cfr. F. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, in *Kritische Gesamtausgabe*, cit., vol. VI/1, pp. 205-206 (trad. it., *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI/1, pp. 203-204).

5 G. STEINER, *Proofs*, in ID., *Proofs and Three Parables*, London 1992 (trad. it., *Il correttore*, Milano 1992, pp. 39, 42).

6 Cfr. A. KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris 1947 (trad. it., *Int roduzione alla lettura di Hegel*, Milano 1996) e R. BODEI, “The Roots of Hegel’s ‘Master-Slave Relationship’”, in *Critical Horizons*, 8 (2007), 1, pp. 32-46.

7 Cfr. D. AUFFRET, *Alexandre Kojève. La philosophie, l’Etat, la fin de l’histoire*, Paris 2002. Le posizioni di Kojève sono state, come è noto, riprese e banalizzate d a F. FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, New York 1992 (trad. it., *La fine della storia e l’ultimo uomo*, Milano 1996).

8 G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, a cura di G. Lasson, Leipzig 1919-1920, pp. 11, 71, 83 (trad. it., *Lezioni sulla filosofia della storia*, 4 voll., Firenze 1941-1963, vol. I, pp. 15, 82, 97).

9 B. CROCE, “La fine della civiltà”, in *Quaderni della “Critica”*, vol. II, 1946, n. 6, pp. 6-7.

10 G.W.F. HEGEL, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, a cura di J. Hoffmeister, Hamburg 1954 (trad. it., *Lineamenti di filosofia del diritto*, Bari 1963, §§ 354-360).

11 Cfr. G.W.F. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, § 393 Zusatz, in *Werke in zwanzig Bänden*, a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, Frankfurt a.M. 1970, vol. 10, pp. 62, 63.

12 Cfr. R. BODEI, *Geometria delle passioni*, Milano 2007, pp. 13 e segg.

13 A. DE TOCQUEVILLE, *La démocratie en Amérique*, in *Oeuvres complètes*, sotto la direzione di J.-P. Mayer, Paris 1951-, tomo I (trad. it., *La democrazia in America*, in *Scritti politici*, a cura di N. Matteucci, Torino 1968-1969, vol. II, pp. 627, 629, 812).

14 Cfr. W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, 2, a cura di R. Tiedemann e H. Schwepenhäuser, Frankfurt a.M. 1980 (trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete*, Torino 2000-, vol. VI, Torino 2004, pp. 301-303).

15 V. LARBAUD, *Mon plus secret conseil...*, in *Oeuvres*, Paris 1957, p. 690: "Triste mot: touristes" e cfr., per un inquadramento, *Le vagabond sédentaire*. Valéry Larbaud, *textes choisis et présentés par B. Mousli*, Paris 2003.

16 C. TOSCO, *Storia del paesaggio*, cit., p. 37.

17 P. VALÉRY, *Sguardi sul mondo attuale* [trad. it. di vari testi], Milano 1994, p. 23.

18 P. BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979 (trad. it., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna 1983). L'attenzione per il paesaggio è oggi legata anche all'ecologia, tanto che sta nascendo un'estetica ecologica, cfr. *Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty*, a cura di A. Carlson e S. Lintott, New York 2008.

19 W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. II/3 (trad. it., *Infanzia berlinese*, Torino, 1973, p. 25).

20 F. KAFKA, *Richard und Samuel. Eine kleine Reise durch mitteleuropäische Gegenden* [si tratta del primo capitolo di un libro incompiuto concepito nel 1911, che avrebbe dovuto uscire in parallelo con un diario di viaggio di Max Brod], ora in *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley e J. Schillemeit, Frankfurt a.M. 1982- (esiste anche nella versione elettronica della Chadwick-Healey, Cambridge 1994), trad. it., *Richard e Samuel*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 108.

21 CHAN FUNG SHEN, *Navigando verso casa*, in *Liriche cinesi*, a cura di G. Valensin, Torino 1943, p. 75.

22 YANG TI [o Yangdi], Fiore e chiaro di luna sul fiume a primavera, in *Liri che cinesi*, cit., p. 94.

23 Lo ha mostrato, fra l'altro, recentemente e molto bene, François Jullien, cfr. F. JULLIEN, *Traité de l'efficacité*, Paris 1997 (trad. it., *Trattato dell'Efficacia*, Torino 1998) e ID., *Un sage est sans idée*, Paris 1998 (trad. it., *Il saggio è senza idee o l'altro della filosofia*, Torino 2002).

24 Cfr. F. JULLIEN, *Eloge de la fadeur*, Paris 1991 (trad. it., *Elogio dell'insapore. A partire dal pensiero e dall'estetica cinese*, Milano 1999).

25 Ibid., pp. 19, 20.

26 Sul paesaggio cinese e i suoi presupposti cfr. *La raison du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, a cura di A. Berque, Paris 1995; S. BUSH - H.-Y. SHIH, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge (MA) - London 1985; LI ZEHOU, *La via della bellezza. Per una storia della cultura estetica cinese*, Torino 2004. Una serie di esempi è offerta, in forma antologica, in *Les formes du vent. Paysages chinois en prose*, a cura di M. Vallette-Hemery, Paris 2007 (trad. it., *Le forme del vento. Paesaggi cinesi in prosa*, Genova 2008).

27 "In piedi sulla nuda terra, il capo sferzato dall'aria tersa, teso verso l'infinito dello spazio, ogni vile egotismo scompare. Divento trasparente bulbo oculare; io sono nulla; io vedo tutto; le correnti dell'Essere Universale circolano attorno a me; sono una parte di Dio" (R.W. EMERSON, *Nature* [1836], testo posto come esergo all'articolo di M. GALDIN, *Il principio del mondo. Natura e spazio nella pittura americana del XIX secolo. Il senso delle stagioni*, in *America! Storie di pittura dal Nuovo Mondo*, Brescia 2007, p. 17 [Catalogo della mostra al Museo di Santa Giulia]). Cfr. anche il verso "Mi abbandono al perfetto tutto" della sua famosa poesia *Each and All*.

28 Cfr. H. BLOOM, *Agon. Toward a Theory of Revisionism* (trad. it. cit.). E cfr., più in generale, P. DE MAN, *Blindness and Insight*, New York 1971 (trad. it., *Cecità e visione*, Napoli 1975). Per l'interpretazione di Hegel, cfr. H. BLOOM, "Hegel on Sublime", in AA.VV., *Displacement*, a cura di M. Krupnick, Bloomington 1983, pp. 139-153.

29 Cfr. H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, New York 1973 (trad. it., *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano

1983). Sul cosiddetto sublime a mericano cfr. anche L. ALLOWAY, "The American Sublime", in ID., *Topics in American Arts since 1945*, New York 1973 e AA.VV., *Sticky Sublime*, a cura di B. Beckley, New York 2001.

30 B. NEWMANN, *The Sublime is Now* [1948], in *Select Writings and Interviews*, New York 1990, p. 173. Si veda, per delle assonanze relative al fare il vuoto, la poesia di WALLACE STEVENS, *The American Sublime*, in *The Collected Poems*, New York 1982, pp. 130-131 e in particolare i versi 11-18: "Ma come può uno sentirsi? / si cresce abituandosi al tempo delle stagioni, / al paesaggio e il resto, / e il sublime scende / allo spirito stesso, // lo spirito e lo spazio, / lo spirito vuoto / in uno spazio vuoto". Per il problema della vicinanza e della distanza, cfr. R. BODEI, "Alzare lo sguardo. Una meditazione sulla vicinanza a partire da Wallace Stevenson", in AA.VV., *Sequenze per Luciano Berio*, a cura di E. Restagno, Milano 2000, pp. 79-86.

31 Ibid., p. 171. Cfr. anche B. NEWMAN, "The Plasmic Image" [1945], in *Select Writings and Interviews*, cit., p. 140: "Il pittore attuale non si occupa dei suoi sentimenti o della sua personalità, ma di penetrare nel mistero del mondo. La sua immaginazione tenta perciò di scavare tra i segreti metafisici. In questa misura l'arte si occupa del sublime." E si veda il commento di Danto: "Newman aveva perfettamente ragione a mettere in relazione l'idea di bellezza con la perfezione. Il tratto d'istintivo del sublime, al contrario, era l'estasi o l'entusiasmo. L'idea di sublime entra in collisione con la sfera del buon gusto come una forza dirompente" (A. DANTO, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago-LaSalle 2003, p. 147). Per l'uso che Viola fa del sublime, cfr. C. FREELAND, "Penetrando nei nostri anfratti più profondi e inaccessibili. Il sublime nell'opera di Bill Viola", in AA.VV., *L'arte di Bill Viola*, a cura di Ch. Townsend, Milano 2005, pp. 25-45.

32 Per la pittura si vedano i quadri di pittori per lo più di origine europea, quali Thomas Cole (un inglese che arriva in America nel 1818 e ha come modelli Salvator Rosa e Claude Lorrain); Albrecht Bierstadt (tedesco, nato a Solingen nel 1830 e morto a New York nel 1902, famoso per *Sunset in the Yosemite Valley*, del 1868) e Thomas Moran (inglese: 1837-1926). Si veda, da ultimo, il volume *America! Storie di pittura dal Nuovo Mondo*, cit. Più in generale, cfr. G. FRANCI,

“America, l’ultima patria del sublime”, in *La via al sublime. Sei saggi americani*, cit.

33 Citato in E. MANKINN KORNHAUSER, “La Hudson River School. La pittura di paesaggio in America”, in *America! Storie di pittura dal Nuovo Mondo*, cit., p. 34.

34 Cfr. P.V. MCGREEVY, *Imagining Niagara. The Meaning and Making of Niagara Falls*, Amherst 1994, p. 2.

35 Cfr. la poesia dell’inglese THOMAS GRINFIELD del 1839 *Hymn on Niagara* (citata da P. V. MCGREEVY, *Imagining Niagara. The Meaning and Making of Niagara Falls*, cit., p. 27): *And still the thunder of eternal anthem, / And still the column of ascending incense, / Shall draw remotest pilgrims to thy worship, / Shall hold them breathless in thy sovereign presence, / And lost to all they before had looked on; [...]*. Si veda, da ultimo, l’articolo di E. BOSTWICK DAVIS, “‘Maid of the Mist’. Le cascate del Niagara viste dagli artisti americani dell’Ottocento”, in *America! Storie di pittura dal Nuovo Mondo*, cit., pp. 129-139.

36 Cfr. E. MCKINSEY, *Niagara Falls. Icon of the American Sublime*, Cambridge 1985. Una potente descrizione delle cascate del Niagara si trova anche nel finale dell’*Atala* di Chateaubriand.

37 Cfr. A. DE TOCQUEVILLE, *Quinze jours dans le désert américain* [1840], trad. it., *Quindici giorni nel deserto americano*, in Id. *Viaggio in America 1831-1832*, Milano 1990, pp. 319, 323, 337 (e, per l’orrore sublime, p. 342).

38 TH. COLE, “*Essay on American Scenery*” [1835], in J.W. COUBREY, *American Art 1700-1960: Sources and Documents*, New York - Englewood Cliffs 1965, p. 102.

39 Cfr., su questo dibattito, H. BLUMENBERG in *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt a.M. 1997. Per le premesse si vedano M.J. CROWE, *The Extraterrestrial Life Debate 1750-1900. The Idea of Plurality of Worlds from Kant to Lowell*, Cambridge 1988; P.C.W. DAVIES, *Are We Alone? Philosophical Implications of the Discovery of Extraterrestrial Life*, New York 1995 (trad. it., *Siamo soli? Implicazioni filosofiche della scoperta della vita extraterrestre*, Roma-Bari 1994 [sic]); S.J. DICK, *Plurality of Worlds: The Origin of the Extraterrestrial Life Debate from Democritus to Kant*, Cambridge

1982; ID., *Life on Other Worlds. The Twentieth Century Extraterrestrial Life Debate*, Cambridge 1998.

40 L.-A. BLANQUI, *L'éternité par les astres*, Paris, 1872, p. 47 (trad. it., *L'eternità attraverso gli astri*, Roma, 1983, p. 78).

41 A differenza di Sloterdijk (cfr. P. SLOTERDIJK, *Sphären II. Globen*, Frankfurt a.M. 1999 e ID., *Die letzte Kugel. Zu einer philosophischen Geschichte der terrestrischen Globalisierung*, Frankfurt a.M. 2001, trad. it., *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*, Roma 2002), vedo in questo evento la fase in cui gli uomini, con rinnovato orgoglio, sanano ancora meglio le ferite inflitte dalla rivoluzione copernicana e bruniana. Il guardare la Terra dallo spazio rende, infatti, più accettabile l'idea del non ritorno e possibile la previsione di una diversa intimità con se stessi in un universo aperto a ulteriori esplorazioni.

42 W. BLAKE, *The Marriage of Heaven and Hell* [London 1790], a cura di G. Keynes, London - New York 1975 (trad. it., *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*, in ID., *Opere*, a cura di R. Sanesi, Milano 1984, p. 176).